Beiträge zur theorie und technik des romans

Friedrich Spielhagen

Beiträge

zur

Theorie und Technik des Romans.

Beiträge

zur

Theorie und Technik

des

Romans

von

Friedrich Spielhagen.

Leipzig,
Verlag von L. Staackmann.
1883.

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

Vorwort.

Als ich vor nun bereits achtzehn Jahren meine bis dahin zerstreuten kritischen und ästhetischen Versuche in dem ersten Bande meiner „Vermischten Schriften" gesammelt herausgab, glaubte ich den Leser wegen der „Buntheit des Inhalts" um Entschuldigung bitten und darauf aufmerksam machen zu müssen, daß die verschiedenen Stücke trotz ihrer heterogenen Themata und weit auseinander liegenden Entstehungszeiten doch alle, wie die Kinder des Pfarrers von Wakefield, eine Familienähnlichkeit hätten, durch welche sie ihre Heimkehr zum gemeinschaftlichen Vaterhause legitimieren könnten. In dem Bande, welchen ich hier dem Leser vorlege, trotzdem auch er wiederum bisher Zerstreutes sammelt, verhält sich die Sache wesentlich anders, so daß ich den alten Titel fallen lassen und einen neuen, präciseren wählen konnte, ja mußte. Denn nur die längeren Intervallen zwischen der Abfassung der einzelnen Piecen sind auch diesmal zu konstatieren; was aber den Inhalt anbetrifft, so ist er kein verschiedenartiger, aus diversen, einander nicht berührenden Stoffkreisen gemischter, sondern — mit zwei Ausnahmen, von denen sogleich die Rede sein soll — durchaus einheitlicher; und die einzige Differenz zwischen den einzelnen Aufsätzen

besteht darin, daß sie demselben Thema von verschiedenen Seiten beizukommen suchen — Radien ein und desselben Kreises vergleichbar, die von der gemeinschaftlichen Peripherie nach dem gemeinschaftlichen Mittelpunkte streben.

So läge mir denn wohl die Befürchtung näher, es möchte dem Leser diese aus der Identität des Grundthemas resultierende Aehnlichkeit der diversen Piecen als leidige Einförmigkeit erscheinen; er aus allem nichts heraushören als ein trotz seiner Variationen monotones: Ceterum censeo.

Wenn er es doch nur möchte! und sich im übrigen zu der Meinung bekennte, die ich hier theoretisch zu begründen und von jeher mit Daransetzen meiner besten Kraft dichterich-praktisch zu bethätigen versucht habe, — wie gern wollte ich den Vorwurf über mich ergehen lassen! wie willig einräumen, daß meine Darstellung systematischer, concinner und präciser hätte sein sollen! daß ich wiederholt dasselbe mit fast denselben Worten sage! und, alles in allem, übrigens richtig Erkanntes in einer wenig schmackhaften, ja geschmacklosen Form vorgetragen habe! —

Zu den Ausnahmen, auf die ich oben hindeutete, rechne ich nicht die Nummern VI und VII („Novelle oder Roman" und „Roman oder Novelle"). Sie schweifen freilich in ein Gebiet hinüber, das von dem diesmal behandelten ausgeschlossen bleiben und einer besonderen, demnächst vorzunehmenden Arbeit vorbehalten bleiben sollte; indessen, die Grenze war beim besten Willen nicht immer streng inne zu halten, und mochte gerade, indem man sie gelegentlich überschritt, desto schärfer hervortreten. Das Gefühl größerer Freiheit jenseits der selbstgezogenen Schranken mag denn auch den

wärmeren Ton entschuldigen, mit welchem hier die herzliche Freude an den Aeußerungen eines höchst anmutigen Talentes die sonstige kritisch-kühle Reserve des Vortrags unterbricht.

Wohl aber muß ich als eine wenigstens partielle Ausnahme Nr. VIII (Drama oder Roman. Gelegentlich H. Ibsens Nora) bezeichnen, und als eine vollständige die im „Anhang" mitgeteilte Gedächtnisrede auf Auerbach.

Was die erstere Piece betrifft, so war dieselbe in der That nicht, wie alle die anderen, von vornherein dazu geschrieben und bestimmt, dermaleinst einen integrierenden Teil dieses Buches zu bilden. Indem sich nun aber bei der Besprechung des Stückes, auf die es ursprünglich abgesehen war, für mich mit vollster Evidenz herausstellte, daß hier wieder einmal — und zwar in besonders frappanter Klarheit — einer jener unzähligen Fälle vorliege, wo ein scheinbar energisches Drama nichts ist als ein in das dramatische (eigentlich theatralische) Prokrustesbett gezwängter Roman und deshalb notwendig in seiner Wirkung scheitert, entstand ein Aufsatz, dessen einer Teil ganz entschieden in den Kreis dieser unsrer Betrachtungen gehört. Um dieses Teiles willen glaubte ich auch den andern, der allerdings ganz in die Nachbarsphäre fällt, mit aufnehmen zu dürfen.

Nicht so einfach ist zu erklären, weshalb ich die Rede auf Auerbach dem vorliegenden Bande einverleibt habe; der Leser möge mir deshalb freundlich verstatten, zu diesem Zwecke etwas weiter ausholen zu dürfen. Zunächst kann ich ihn versichern: eine rein äußerliche Zusammenfügung ist es nicht. Wenn ich nicht immer der Meinung gewesen wäre,

daß jenes erhabene Wort, welches dem, der beten will, sein Kämmerlein aufzusuchen befiehlt, dem öffentlichen Ausdruck jedes intimen Verhältnisses eine strenge Schranke zieht, — ich würde dies Buch den Manen des großen Mannes geweiht haben: es gehört ihm in mehr als einem Sinne. Wir hatten uns in der wachsenden Intimität unsrer Freundschaft zuletzt daran gewöhnt, uns unsre litterarischen Arbeiten bereits im ersten Entwurfe einander mitzuteilen, einer den anderen im Fortgang der Ausarbeitung auf dem Laufenden zu erhalten. Daß es bei diesem kollegialischen Austausch an jenen tiefernsten Gesprächen nicht gefehlt haben wird, in denen befreundete Künstler in das Herz der Geheimnisse ihrer gemeinschaftlichen Kunst zu dringen suchen, mag jeder leicht ermessen, der sich in einer ähnlichen glücklichen Lage befunden hat. Da dürfte in diesen Aufsätzen kein Thema, ja, was sage ich, kein wichtigerer Satz sein, der nicht von uns gemeinsam — und das meistens nicht einmal, sondern wieder und wieder — von den verschiedenen Gesichtspunkten behandelt wäre, die jedem von uns die notwendigen, weil seiner Individualität bequemsten und natürlichsten schienen. Aber von wie verschiedenen Punkten wir auch ausgingen, auf wie verschiedenen Wegen wir uns auch dem Ziele zu nähern suchten — am Ziele selbst trafen wir jedesmal zusammen; ich erinnere mich nicht, daß wir über einen wichtigen Satz der Theorie unsrer Kunst jemals zweierlei Meinung gewesen wären. So teilte er völlig meine Ansichten über die ästhetische Unzulänglichkeit, aber auch den Wert und die Würde des modernen Romans; ebenso wie ihm der historische Roman tiefer rangierte und zwar aus denselben

Gründen, welche ich im Text dieses Buches an verschiedenen Stellen zu entwickeln versucht habe. Ja, auch hinsichtlich der Technik, d. h. der Regeln, nach welchen man bei Ausübung unsrer Kunst zu verfahren habe, herrschte — vorzüglich was den Kardinal- und Angelpunkt der Notwendigkeit der objektiven Darstellung betrifft — die größte Einmütigkeit, die dadurch nicht im mindesten getrübt wurde, daß ich in der Praxis rigoros an den ein für allemal festgestellten Normen festzuhalten strebte, während er sich wohl einmal eine laxere Observanz derselben behaglich verstattete.

So wäre es denn, alles in allem, vielleicht zu viel behauptet, wollte ich sagen: diese Aufsätze seien nur das von mir redigierte Protokoll der vielfachen zwischen mir und dem Freunde gepflogenen Unterredungen über Theorie und Technik unsrer Kunst. Dazu ist denn doch zuviel von meinem Eigenen und Eigensten darin. Aber wenn ich überall meine Stimme zuerst und am deutlichsten höre — wie eine verständnisinnig begleitende zweite, oft auch wie ein die eigenen Töne verklärt und vergeistigt zurückgebendes Echo höre ich des Freundes Stimme. Höre sie freilich auch gelegentlich scheltend, wie, als ich das erste Thema: „Finder oder Erfinder?" in Form eines Vortrages behandelt hatte. Er meinte — und wohl mit Recht — man dürfe dergleichen Ateliergeheimnisse nur mit Fachgenossen besprechen, nicht vor einem gemischten Publikum, dessen größerer Teil aus Leuten bestehe, bei denen man froh sein dürfe, wenn sie das fertige Kunstwerk einigermaßen goutierten, von denen man aber durchaus nicht verlangen könne, daß sie sich auch noch für das Wie? interessierten: für den langen, gewundenen, selbst dem Künstler vielfach dunklen Weg, auf wel-

chem er zu seinem Resultat gelange. Der freundschaftlich-ernsten Mahnung eingedenk, habe ich denn auch bei der vorliegenden Fassung die Spuren des „Vortrages" so viel wie möglich zu verlöschen gesucht. Dennoch schalt er mich nicht, als ich in den gerügten Fehler zurück zu fallen schien und auch den zweiten Aufsatz „Das Gebiet des Romans" einem gemischten Publikum vortrug. Freilich war hier das Thema weniger exklusiv, durfte sich hier der Vortragende mit gegründeterer Aussicht auf Verständnis an eine größere Hörerschar wenden; die Hauptsache aber: unter den Hörern in der vordersten Reihe saß er selbst, der Freund, und begleitete jede gewichtigere Stelle mit einem ernsten Nicken des stattlichen Hauptes und jede versteckte Anspielung mit wohlwollend-schalkischem Lächeln. — Zwei weitere Themata: der Roman Vischers und Ibsens Nora haben wir zu der identischen Zeit bearbeitet. Sein Nora-Aufsatz, der mir handschriftlich vorgelegen, ist nicht gedruckt worden und leider bis jetzt in den hinterlassenen Papieren nicht wieder zum Vorschein gekommen; ich erinnere mich aber, daß das Resultat unserer Analyse dasselbe war, wenn wir auch, wie das ja zwischen uns hergebracht, das Ziel auf verschiedenen Wegen erreicht hatten. Seine zweite Arbeit, die über „Auch Einer", erschien seiner Zeit in der „Deutschen Rundschau", und der Leser mag selbst, wenn er sich die Mühe nehmen will, ermessen, wie weit auch in diesem Falle unsre Uebereinstimmung geht. Dennoch hatten wir hier absichtlich ausnahmsweise vorher unsre Ansichten nicht ausgetauscht, waren dann, jeder für sich, an die Arbeit gegangen; um so heitrer stimmte es ihn, als wir nachträglich, die fertigen Elaborate vergleichend, fanden, daß

ich in dieselbe wunderliche aphoristische Form, deren sich der Freund durchweg bedient hatte, wenigstens auf eine Strecke ebenfalls eingelenkt war. Ich erwähne dieses sonderbaren Zusammentreffens ausdrücklich, mich dem hochverehrten Verfasser von „Auch Einer" und dem Leser gegenüber zu entschuldigen, wenn ich in Erinnerung jenes Lächelns, das ich so dem Freunde entlockt, das „aphoristische Intermezzo" in dem Buche stehen gelassen habe, wohin es, wie ernsthaft es gemeint und wie bedeutsam in der That sein Inhalt ist, doch der Form nach nicht zu gehören scheint.

Bei dieser Gelegenheit muß ich zugleich erwähnen, daß mir Vischers Selbstkritik seines Romans in dem neuerdings erschienenen dritten Hefte von „Altes und Neues" leider erst zu Gesicht kam, als mein Buch beinahe ausgedruckt war und ich nur noch einmal — in dem vorletzten Aufsatz — seine mächtige Autorität für mich anrufen konnte. Ich würde sonst gewiß nicht unterlassen haben, seinen so instruktiven Bericht über die Genesis von „Auch Einer" für mein Kapitel vom „Ich-Roman" ausgiebig zu verwerten. Im übrigen erfordert freilich die Aufrichtigkeit, zu gestehen, daß mir die Auslassungen des Verfassers sein Buch in einem wesentlich neuen Lichte nicht gezeigt haben. Wie mich der gewaltige Gehalt desselben gepackt und ergriffen hat, wie tief ich zumal von dem moralischen Wert, der geistigen Höhe und der eminenten Qualifikation von A. E. zum Helden eines herrlichen Romans durchdrungen bin — nun, ich glaube, das alles habe ich in meinem Aufsatz genügend zum Ausdruck gebracht. Und was die Formfrage anbetrifft, so könnte mich die jetzige Erklärung des Dichters, daß sein „opus" nie habe ein Roman sein sollen, und

„wenn das Ding rubriziert werden solle, warum man es dann nicht Novelle nennen wolle?“ oder „in Gottes Namen Capriccio“ — nur zum Widerspruch reizen. Zwar, was man sich unter der letzteren Bezeichnung vorzustellen habe, ist mir nicht so klar, wie es sein müßte, wollte ich dieselbe entweder mit gutem Gewissen adoptieren, oder aus guten Gründen zurückweisen; aber gegen eine Welt möchte ich's verfechten, daß „Auch Einer“ eine Novelle — nicht ist. Nicht einmal auf die Möglichkeit bin ich gekommen, es könne jemand beifallen, das Werk so zu rubrizieren.

Doch das nebenbei und zurück zum Freunde.

Ich war in der Ausarbeitung meines Buches zum wichtigen Abschnitt vom „Ich-Roman“ gelangt, in welchem ich die bisher gewonnenen Resultate zusammen zu fassen und den Fortschritt der Verwirklichung der epischen Idee zu einer neueren, höhern, vielleicht der höchsten für uns Moderne erreichbaren Stufe zu verfolgen gedachte. Fern war der kranke Freund. Ich hatte ihm freilich die beiden ersten Kapitel, wie sie fertig gestellt waren, geschickt — mit dem trüben, schmerzlichen Zweifel, ob die teure Seele, die sich vielleicht schon zur Rückkehr in die Heimat rüstete, von dem eifrigen Streit um Mein und Dein auf dem ästhetischen Forum noch hören könne oder möge.

Da kam die Nachricht von seinem Tode.

Aufgefordert, in einem Kreise von Freunden und Verehrern dem Dahingeschiedenen die Gedächtnisrede zu halten, unterbrach ich, mich auf diese Aufgabe würdig vorzubereiten, jene Untersuchungen, die ich vielfach auf seine Anregung hin unternommen, ja, zu denen er selbst mir noch den Gesamttitel gefunden, und die ich ganz gewiß in seinem Geiste

zu führen mir bewußt war. So geschah das Seltsame, daß, während ich über den Toten sprechen sollte und wollte, ich mit dem Lebenden zu sprechen vermeinte; und indem ich die Eigenart seines Genius zu schildern versuchte, in die Diskussion und Analyse eben jener Fragen und Probleme geriet, die uns so oft gemeinschaftlich beschäftigt. Er war mir eben nicht gestorben. Und so empfand ich es, als ich dann jenen Vortrag gehalten, als etwas Verwunderliches, schier Unbegreifliches, daß ich diesmal nicht aus seinem Munde hören sollte, ob er mit mir zufrieden gewesen sei. — — —

Ich meine, der Leser wird jetzt eher die eigentümliche Form der „Gedächtnisrede", die nur halb Rede und zur anderen Hälfte Abhandlung ist, verstehen und verzeihen; es begreiflich finden, weshalb es mich drängte, denselben als „Anhang" einem Buche hinzu zu fügen, für dessen Inhalt ich selbstverständlich die volle Verantwortung übernehme, dessen episodische Form aber, falls dieselbe Tadel verdient, der Freund ein wenig mit verschuldet hat.

Denn so oft ich die Aufsätze, wie sie jetzt dem Leser vorliegen, als Steine bezeichnete, welche zu einem systematischen Bau zu bearbeiten und zu vereinigen eine Aufgabe sei, der ich mich nicht würde entziehen können — so oft riet er mir auf das eindringlichste von einem derartigen Beginnen ab. Der Dichter sei kein Philosoph, kein Gelehrter — könne es nicht sein. Wohl wisse er von seiner Kunst Dinge, von denen Philosophie und Gelehrsamkeit sich selten träumen ließen; und die solle er aussprechen, — auf seine Weise. Die aber sei entweder die reine, sich von Fall zu Fall mühsam weiter tastende Induktion, oder —

zur Abwechselung — die nicht minder ungefälschte, aus der geheimnisvollen Tiefe der Künstlerseele ohne scheinbaren, oder doch ganz gewiß nicht erkenntlichen, streng nachweisbaren Zusammenhang aufsteigende Intuition — eine streng genommen nie zum Ziele führende Methode dort, das Gegenteil von aller Methode hier — in beiden Fällen keine Möglichkeit der Gewinnung und Formulierung überzeugungheischender und überzeugungsfähiger Konklusionen. Weshalb wir dann, so wir uns nicht auf der grünen Weide hielten, die uns zu fröhlichem Erbe von der liebenden Mutter beschieden, und auf die dürre Heide der Spekulation verirrten, uns nicht wundern dürften, vielmehr uns demütig gefallen lassen müßten, von dem ersten besten — Famulus derb angeschrieen und unsanft über die freventlich überschrittene Grenze zurück gejagt zu werden.

Und übrigens, pflegte er dann hinzuzufügen, hindert Sie ja nichts, alle die wirklichen oder vermeintlichen Unzulänglichkeiten Ihres unsystematischen Buches in der Vorrede dem geneigten Leser zu sagen und zu klagen. Sie kennen mein altes Wort: Vorrede erspart Nachrede.

Ich bin, wie der Leser sieht, dem Rate des Freundes gefolgt, obgleich ich, offen gestanden, von der Wahrheit des letztern Diktums durchaus nicht überzeugt bin; im Gegenteil, gefunden zu haben glaube, daß von einem Buche so manche Nachrede ohne die betreffende Vorrede, über welche der Nachredner nicht hinauskam, nie hätte entstehen können.

Aber dann: eine Nachrede braucht ja nicht eine üble zu sein. Und redete man diesem Buche nur Uebles nach

— ich hoffe inniglich, es wird nicht geschehen; aber wenn es geschähe, — und es käme bei dieser Nachrede etwas heraus, was der Sache, an die ich mein Leben gesetzt, wahrhaft förderlich wäre — ich würde dafür halten, daß ich auch diesmal Zeit und Mühe nicht verloren habe.

Berlin, im Oktober 1882.

Der Verfasser.

I.

Finder oder Erfinder?

(1871.)

In der Auffassung und Wertschätzung künstlerischer Thätigkeit ist offenbar der Begriff, welchen wir uns von dem Moment der Erfindung machen, das Entscheidende.

Ist der Dichter, der Künstler überhaupt, ein Erfinder, der Schöpfer eines Neuen, nie Dagewesenen, das nur durch ihn entsteht, ohne ihn nicht entstanden sein würde, so ist es in der Ordnung, wenn man zu ihm als einem Auserwählten, Gottbegnadigten und Begeisterten in scheuer Ehrfurcht aufblickt; ist er dagegen ein Finder von etwas, das für jeden daliegt, das jeder finden könnte, wenn er sich die Mühe des Suchens nähme, und ihn bei diesem Geschäfte selbstverständlich das Glück, der Zufall ebenso begünstigten, wie jenen, so kann man ihn, wenn es hoch kommt, beneiden, keinesfalls ausschweifend bewundern.

Dabei ist nun merkwürdig, daß gerade der antike Mensch seine Dichter und Künstler umflossen von einem überirdischen Lichte zu erblicken geneigt war, während diese doch ganz unbefangen vor aller Augen aus dem Mythen- und Sagenstrome schöpften, welcher für alle gleicherweise aus unergründlichen Quellen der Vorzeit daherrauschte. Zwar bezeugt Telemach, daß:

> Jenen Gesang ja ehret das lauteste Lob der Menschen,
> Welcher den Hörenden rings der neueste immer ertönet;

aber er und kein antiker Mensch hat jemals unter diesem Neuen und Neuesten ein vom Dichter Erfundenes verstanden, sondern vielmehr: was gerade in dem Augenblick im Munde der Menschen umlief, womit sich gerade in dem Augenblicke die Phantasie der Menge beschäftigte; und das also eben, weil es ein Bekanntes,

Vertrautes war, sie vor allen anderen Stoffen anlockte und ihre Herzen mächtig bewegte. Den Tragikern nun gar war es gewissermaßen geboten, ihre Stoffe immer und immer aus denselben, dem Hörer längst bekannten, Mythen- und Sagenkreisen zu nehmen; und die im Altertume verbreitete Anekdote, daß der Zeus des Phidias gleichsam nur eine plastische Uebersetzung der bekannten Stelle in der Ilias gewesen sei, bezeugt, wie auch für die übrigen Kunstkreise der Zwang, in unserm landläufigen Sinne zu erfinden, gar nicht existirte. Ja, die Kunstgeschichte weiß und lehrt, daß überall und immer in den Glanzepochen der Kunst auf die „Erfindung" der allergeringste Wert gelegt wurde, und jener Glanz in dem Maße abzunehmen scheint, in welchem dies Moment im Preise steigt.

Demnach müßte es heutzutage um unsre Kunst möglichst traurig aussehen; heutzutage, wo über jedem Schreibtisch, an der Wand jedes Ateliers das Wort des alten Ben Akiba: „Es ist alles dagewesen", den unglücklichen Dichter und Künstler wie ein grauses Mene-Tekel anstarrt; wo in der Jagd nach dem Glück des Neuen und Neuesten — und nicht etwa im oben erläuterten Sinne der Alten — die Dichter und Künstler ihre Kräfte aufreiben, — da sollten sie doch wahrlich, scheint es, als ganz absonderliche Heilige geachtet, zum wenigsten der Frage gewürdigt werden, die einst jener Kirchenfürst an Ariosto that: Wo, Meister Ludovico, habt ihr nur all das närrische Zeug aufgetrieben?

Indessen diese Frage, wenn auch nicht immer in so drastischer Form, wird allerdings an die Männer der Kunst heute oft und nur zu oft gerichtet; und gerade sie beweist mehr als alles andre, wie wenig man von der „Erfindung" hält, oder wie sehr man darüber im Unklaren ist. Das Publikum hat eine förmliche Leidenschaft, zu erkunden, was denn eigentlich „an der Geschichte Wahres sei", nicht im ästhetischen, sondern in dem banausischen

Sinne der hausbackenen Wahrheit; hat ein ganz absonderliches Gelüst, zu wissen: wer denn eigentlich mit dieser oder jener Person „gemeint“ sei, und ist nicht wenig stolz und glücklich, wenn es das endlich herausgebracht hat, oder — herausgebracht zu haben glaubt. Werther war Goethe — das verstand sich ganz von selbst; er hatte sich freilich nicht totgeschossen, aber der junge Jerusalem hatte es für ihn gethan; Albert war Kestner, Lotte war Lotte — jede Größe ist sich selbst gleich; es konnte Alles konstatiert und reproduziert werden, bis etwa auf den Laib Brot, den Lottens Geschwister glücklich aufgegessen hatten, und einige andere Kleinigkeiten. Mit einem Worte: Goethe war ein Plagiarius, und noch dazu einer von der schlimmen Sorte, die falsch abschreibt; er hatte die ganze Leidensgeschichte des unglücklichen jungen Menschen in blauem Frack und gelber Weste Wort für Wort abgeschrieben und nur einige Veränderungen, sei es willkürlich oder unwillkürlich, angebracht, welche die Sache in den Augen der Beteiligten (ich meine: Kestners und Lottens) und auch in den Augen der Menge nicht besser machten.

Und wie es in diesem Falle Goethe erging, so ist es mir — wenn ich Kleines mit Großem zusammenstellen darf — hundertmal ergangen. Hundertmal hat man zu mir gesagt: Nun, wahrhaftig, Sie können Ihre Quelle nicht verleugnen. Dies haben Sie daher und jenes dorther. Oder so: Nein, aber sagen Sie, wer hat Ihnen zu dem charakteristischen Kopf gesessen? Oder: Diese Gestalt ist zu lebenswahr, wie genau müssen Sie das Original gekannt haben! Als mein erster Roman erschienen war, nahm man in der Gegend, in welcher die Geschichte spielt, vielfach an, es liege derselben — der Roman ist nebenbei in der ersten Ausgabe acht Bände stark — eine wirkliche Geschichte so zum Grunde, daß diese durch jene überall durchschimmere, ja mit jener an vielen Punkten absolut identisch sei. Man hat mir zu jener Zeit Listen gezeigt, auf welchen man neben den betreffen-

den Romanfiguren mit ihren Romannamen überall die wirklichen Menschen mit ihren bürgerlichen, respektive adligen Namen notiert hatte — lange Listen, denn man hatte so leicht niemand vergessen, selbst nicht eine achtzigjährige Bauerfrau, von der im Buche selbst behauptet wird, daß sie nie aus ihrem Dorfe herausgekommen sei.

Wir wollen eine, wie es scheint, unausrottbare Neigung des großen Publikums um so weniger ohne weiteres verdammen, als die Fragen: Was ist in der Kunst Erfindung? wie weit darf man in der Kunst von Erfindung sprechen? auch von den eigentlich Gebildeten vielfach verschieden beantwortet werden, und die Aesthetiker von Fach über die heiklen Punkte verhältnißmäßig, oder vielmehr: unverhältnißmäßig schweigsam sind. Auch daß eine wünschenswerte Uebereinstimmung in dem stattfände, was die letzteren beibringen, läßt sich kaum behaupten. Zwar sind wir von jener nüchternen Auffassung einer veralteten Aesthetik, die noch mit Adelung „das Genie als merkliches Ueberwiegen der niederen Seelenkräfte“ bezeichnen konnte, hoffentlich für immer erlöst; aber eine Rekapitulation der Leistungen der unendlich vertieften modernen Wissenschaft entlockt noch dem Verfasser der trefflichen „Geschichte der Aesthetik in Deutschland“*) das Geständniß, „daß die Erklärung des künstlerischen Schaffens auch später (nach Kants und Fries verdienstvollen Arbeiten) von keiner Seite wesentlich gefördert worden ist“, — ein Geständniß, mit welchem er gewiß den großen Verdiensten, welche sich die Mitforscher auf diesem Gebiete erworben haben, nicht zu nahe treten will. So hat Heinrich Ritter,**) indem er die enge Wechselwirkung zwischen der Gesellschaft und dem Künstler hinüber und herüber mit sinnigem Auge und zarter Hand bis in die feinsten Fäden verfolgt, eine der wichtigsten Seiten unserer

*) H. Lotze. Geschichte der Aesthetik in Deutschland. S. 425.

**) H. Ritter. Ueber die Principien der Aesthetik.

Frage in ein neues und helles Licht gestellt; und reich, fast überreich an interessantesten Einblicken ist die ausführliche Darstellung des ganzen Prozesses bei Vischer. Nichtsdestoweniger kann ich nicht sagen, daß diese und verschiedene andere, in vieler Hinsicht mustergiltige Arbeiten meinem Drang nach Belehrung vollständig genügt, die Fragen, welche sich mir aufdrängten, sämtlich beantwortet hätten. Und das ist am Ende erklärlich genug. Scharfsinnig, gelehrt, wie diese Männer sind — sie waren oder sind doch eben nicht selbst Dichter, Künstler.*) Sie haben die geistigen Vorgänge, die sie schildern, doch schließlich nicht an sich selbst beobachten können, und das scheint mir gerade hier entscheidend, wo es sich um ein so tief verhülltes Geheimnis handelt, wie es das Entstehen und Werden eines Kunstwerks im Künstlergeiste ist. Da ist mir denn wieder und wieder ein gewichtiges Wort W. v. Humboldts in Erinnerung gekommen. Ueber den Weg, der den Künstler zu seinem Ziele führt, meint Humboldt, könne ihm nicht mehr die Aesthetik, sondern einzig und allein seine eigene und fremde Erfahrung Rat erteilen, und fährt dann wörtlich also fort: „Zwar wird ihm auch diese immer nur einzelne Bruchstücke zu liefern im stande sein, abgerissene Regeln, denen es nicht bloß an Vollständigkeit, sondern auch an Allgemeingültigkeit fehlt. Dessenungeachtet wäre es nicht minder wichtig, dieselben zu sammeln und zu ordnen; und jeder, welchem sein Talent die Bahn der Kunst mit entschiedenem Erfolge zu wandeln erlaubt, sollte sorgfältig aufzeichnen, was er auf derselben an sich selbst bewährt gefunden hat. Es würde dadurch nicht bloß der Kunst, sondern auch der Philosophie ein wesentlicher

*) Ich muß hier freilich Vischer ausnehmen, der inzwischen durch den Roman: „Auch Einer" und die „Lyrische Gänge" sein Anrecht auf den Dichternamen bewiesen und so den viel bewunderten Tiefsinn und die erstaunliche Feinfühligkeit seiner philosophisch-kritischen Analyse nachträglich auf die natürlichste Weise erklärt hat.

Dienst geleistet. Denn der Aesthetiker benutzt diese poetischen Geständnisse ebenso, wie der Psycholog die moralischen, und freut sich, die Künstlernatur, die er sonst nur mit Mühe aus ihren Werken ahnt, nun durch unmittelbare Anschauung zu erkennen."*) Humboldt spricht hier allerdings nur von jenen Regeln, die dem Künstler bei seiner Arbeit selbst nützlich werden können, von jenen Kunst- und Handwerksgriffen, so zu sagen, für die Schiller einmal ein paar Jahre seiner philosophischen Studien hingeben zu wollen erklärt; indessen den praktischen Erfahrungen, deren Mitteilung Humboldt wünscht, stehen die theoretischen Einblicke, wenn ich mich so ausdrücken darf, welche dem Künstler in die Natur seines Schaffens während des Schaffens selbst sich darbieten, gewiß ebenbürtig zur Seite.

Leider haben die Dichter und Künstler jener Aufforderung nicht mit dem wünschenswerten Eifer Folge geleistet, obgleich sie doch wahrlich Ursache genug gehabt hätten, es zu thun; und wären ihre „Geständnisse" auch mehr im Interesse des wißbegierigen Publikums, als nach dem Geschmack der Fachgenossen, von denen jeder im Alleinbesitz der richtigen Methode zu sein glauben dürfte, oder der Kunstphilosophen, die sich ihre apriorischen Zirkel nicht gern durch „abgerissene Regeln" der Praktiker stören lassen möchten. Aber mir ist außer vereinzelten, zum Teil allerdings unendlich wichtigen Aeußerungen, — besonders in dem Goethe-Schillerschen Briefwechsel, — und was sonst gelegentlich von Dichtern und Künstlern über ihr Schaffen vorgebracht ist, nichts, was einigermaßen auf Vollständigkeit abzielte, bekannt; und die sonderbare sogenannte „Analyse", die der amerikanische Dichter Edgar Allan Poe von seinem berühmten Gedicht „der Rabe" gemacht hat, kann man doch wohl schwerlich, selbst für den speciellen Fall, als eine Lösung des Rätsels nehmen.

---

*) W. v. Humboldt. Aesthetische Versuche. Einleitung.

Jener geniale Lyriker schildert bekanntlich den Hergang der Entstehung des „Raben“ folgendermaßen. Er habe, nachdem er erst einmal die bestimmte Absicht gefaßt, ein volkstümliches und dem kritisch gebildeten Geschmack entsprechendes Gedicht zustande zu bringen, zunächst die Länge festgestellt und angenommen, daß ungefähr hundert Verse das rechte Maß sein würden; sodann, in seinem Bestreben nach Volkstümlichkeit, herausgebracht, daß „wehmutsvolle Trauer der berechtigtste aller poetischen Töne“ sei; und der Refrain diejenige „künstlerische Pikanterie“, mit der man sich am leichtesten bei den Menschen einschmeichle; der beste Refrain aber ein einzelnes Wort, das den Schluß jeder Strophe des Gedichtes bilde. Und weiter erzählt er, wie er nun, in dem Suchen nach diesem einzelnen, selbstverständlich möglichst klangvollen Wort notwendig auf das lange „O“, als den klangvollsten Vokal, in Verbindung mit „R“ als demjenigen Konsonanten, der sich am gedehntesten aussprechen lasse, habe fallen müssen, und dabei das Wort „nevermore“ unmöglich habe übersehen können; daß er, selbstredend, einen plausiblen Vorwand haben mußte, dies Wort ad libitum zu wiederholen, und — da ein „nicht mit Vernunft begabtes sprechendes Wesen“ zu diesem Behufe das schicklichste Mittel gewesen sei, er nur die Wahl zwischen einem Papageien und Raben gehabt und so weiter.

Ich wiederhole, daß man diese sogenannte Analyse schwerlich, oder, sagen wir geradezu: nicht ernsthaft nehmen kann, ohne sich zu dem Schluß getrieben zu sehen, daß die Dichter nicht anders wie jener Rabe auch nur „vernunftlose sprechende Wesen“ seien; oder wenigstens Kant zustimmen zu müssen, der das Wesen des künstlerischen Genius dahin präcisiert, daß „die Natur durch Stimmung der Vermögen des Gemüts diese Fähigkeit hervorgebracht habe, die ihres eignen Verfahrens gänzlich unbewußt ihre Werke bilde.“

Und indem ich nun daran gehen will, jenes Geheimnis, in

welches Dichter und Künstler, sehr zu ihrem Schaden, den Prozeß ihres Schaffens hüllen, für mein Teil, wenn es mir anders gelingt, ein wenig zu lüften, gestehe ich offen, daß ich mich dabei eines unbehaglich-ängstlichen Gefühls nicht völlig erwehren kann. Wenn „Erfinder, Schöpfer“ wirklich nur Titel wären, die uns das gutmütige Volk giebt, wer mag gern auf dergleichen bunte Lumpen für des Lebens nackte Blöße verzichten? wer mutwillig den holden Wahn gläubiger Seelen zerstören, daß „unsere Kunst viel Künste übersteigt“? Sodann: Ich bin ein Romandichter, oder doch: ich schreibe Romane! Was für mich gilt, gilt es für die anderen Kunstgenossen: für den Dramatiker, Lyriker? oder gar für den Musiker, den Bildhauer, den Maler? Würde es meinen Bekenntnissen nicht, wie W. v. Humboldt sagt: sowohl an Vollständigkeit als an Allgemeingültigkeit fehlen? Und schließlich: Wenn ich auch überzeugt wäre, einige vielleicht nicht wertlose Beobachtungen an mir selbst gemacht zu haben; und gewiß, wo nicht die ganze Wahrheit, die nicht in meinem Bereiche liegt, so doch die Wahrheit, und nichts wie die Wahrheit, sagen würde: es ist ein altes und gutes Gebot, daß man nicht aus der Schule plaudern solle, und darauf würde es doch hinauskommen.

Indessen, der Wunsch, der schwierigen Erkenntnis so tief verhüllter Dinge einen, wenn auch geringfügigen Dienst zu leisten, ist stärker, als das Gefühl des Unbehagens, welches damit verknüpft ist; und so will ich mich denn auch nicht von meinem Vorhaben abschrecken lassen durch den Umstand, daß gleich in dem Vorraum zu meinem Atelier ein mystisches Halbdunkel herrscht, in welchem ich mich selbst nur mit Mühe tastend zurechtfinde. Ich spreche nicht von jenem unabweislichen Bedürfnis, welches die Natur in mich legte: auf die Welt in mir und die Welt außer mir immerfort den Blick gespannter Beobachtung heften zu müssen, zusammen mit dem nicht minder unabweislichen Drange, mich mit dem, was ich hier und dort erfahrend beobachtet und

beobachtend erfahren, auseinanderzusetzen, nicht in Form einer Reflexion, eines abstrakten Gedankens, sondern in der eines Bildes, — eines Spiegelbildes, sagen wir vorläufig. Ich denke, daß wir diesen Drang und sein Organ: die Phantasie als etwas durchaus Gegebenes voraussetzen. Ich überspringe auch, was etwa von der Ausbildung dieses Organs durch die verschiedenen Stadien von dem ersten Sich-regen der jugendlichen Einbildungskraft durch die tastenden Versuche des Kunstjüngers bis zu dem stetigen Walten des erfahrenen Mannes etwa zu sagen wäre. Ich lasse, sage ich, das alles beiseite und wende mich zu dem Stoff, an welchem die Phantasie arbeiten will und soll, und frage mich: wie komme ich zu dem Stoff?

Wenn man so manchen Kritiker sprechen hört, scheint die Herbeischaffung desselben das willkürlichste Geschäft von der Welt zu sein. Der Dichter hat diesen Stoff gewählt; er hätte auch ebensogut einen andern wählen können. Daß seine Werke — wenn er anders ein wahrer Künstler ist — aus seinem innersten Sein mit Notwendigkeit hervorquellen; daß die Reihenfolge derselben das notwendige Produkt gleichsam seiner inneren Entwickelung mit den Evolutionen des Zeitgeistes ist — davon scheinen die Herren kaum eine Ahnung zu haben. Und auch keine Ahnung von den schlimmen Blößen, die sie sich durch ihre, man muß sagen: rein mechanische Erklärungsweise in den Augen des Dichters geben. Da soll z. B. ein Dichter zu einer Novelle, weil ihr Thema sich mit dem einer Goethe'schen berührt, von der letzteren „angeregt“ sein, dergestalt, daß er sein Werk ohne das Vorhandensein jener nicht geschaffen haben würde, und auch gar nicht hätte schaffen können. Aber was soll denn „angeregt“ sein? Die Phantasie des Dichters? warum ist denn die Phantasie von hundert anderen Dichtern, welche die betreffende Novelle ebenfalls gelesen haben, nicht angeregt worden? Wäre da nicht mindestens der einfache Schluß geboten, daß in dem Gemüt

des betreffenden Dichters etwas gelegen haben müsse, das dieser Anregung entgegenkam? — Der Niederschlag vermutlich einer Herzenserfahrung, die — und das ist das Wahre an der Sache — wenn sie lebhaft, kraftvoll genug war, in der Phantasie nur auszureifen brauchte, um dann mit Notwendigkeit dichterische Gestalt anzunehmen, ohne den geringsten wirklichen Nexus mit einem bereits vorhandenen Werke, man müßte denn eine rein zum Behufe geistreichen Spiels nachträglich und geflissentlich von dem Dichter hervorgehobene Beziehung so nennen. — Freilich ist die Aufgabe, den oben angedeuteten eigentlichen Zusammenhang aufzudecken und nachzuweisen, meistens keine leichte, denn derselbe liegt selten klar da, ist in den wenigsten Fällen ganz strikt. Es kommt vor, daß die Zeit dem Dichter vorausgeeilt war, und er genötigt ist, ein Kapitel derselben, welches er damals noch nicht verstand, oder nicht ganz verstand, oder zu dessen Darstellung es ihm an der nötigen Kraft gebrach, auf einem höheren Standpunkt seiner Entwickelung nachzuholen; aber wenn er gerade auf diesem Standpunkte zu diesem Thema zurückgreift, so geschieht es mit jener inneren Notwendigkeit, mit welcher zwei chemische Stoffe unter gewissen Bedingungen der Wärme u. s. w. eine Verbindung eingehen.

Ich bitte hier, — um allen Mißverständnissen von vornherein vorzubeugen — den Leser noch einmal, immer im Auge zu behalten, daß, was ich mitteile, meine individuellsten Erfahrungen sind; daß die Gemeingültigkeit meiner Sätze sich allerhöchstens auf diejenigen meiner Kollegen erstrecken könnte, welche mit mir es sich zur Aufgabe gesetzt haben: in ihren Romanen „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen"; daß — um von den übrigen Künsten und Kunstkreisen ganz zu schweigen — ich schon in dem Atelier des nächsten Kollegen — des Dichters historischer Romane — nur unvollkommen Bescheid weiß, und wenn ich sein Wirken und Schaffen er-

läuterungsweise berühre, von vornherein die Möglichkeit des Irrtums zugebe und eventuell die Wohlthat der Belehrung gern und willig hinnehmen werde.

Erläuterungsweise also nur, und als Meinung, nicht als Gewißheit, führe ich an, daß der historische Dichter — man verzeihe mir die allerdings recht unlogische Abbreviatur, wie den vagen Ausdruck: „moderner Dichter“, dessen ich mich der Kürze halber bedienen will — ich sage, daß jener nicht anders zu seinem Stoffe kommt als dieser. Wie dieser die ewige Betrachtung und Darstellung des Werdenden zu seiner Aufgabe hat, so jener die ewige Betrachtung und Darstellung des Geschehenen; und wie der moderne Dichter zur Wahl dieses oder jenes Stoffes weniger geführt als gezwungen wird, so vermute ich, daß der historische Dichter — wenn er ein wirklicher Dichter ist — ebenfalls mit Notwendigkeit zu dem seinen getrieben wird. Das Wort: „was ihr den Geist der Zeiten heißt, das ist im Grund der Herren eigner Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln“, will für uns sagen: auch der historische Dichter kann im Grunde nichts anderes, als dem Jahrhundert und Körper seiner eigenen Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeigen, d. h. er wird bei der Wahl seines Stoffes, wenn anders noch von Wahl die Rede sein kann, dem Geist seiner Zeit Rechnung tragen und in dem Buch der Geschichte ein Kapitel aufschlagen, welches, mutatis mutandis, in demselben Geist und Sinne geschrieben ist wie das Kapitel seiner Zeit.

Ist nun bis hierher das Geschäft beider gleich leicht, oder gleich schwer, so scheint es, daß der historische Dichter sich bei dem nächsten Schritt eines großen Vorteils erfreut, um den ihn der moderne Dichter alle Ursache hätte gründlich zu beneiden.

„Der nächste Schritt“ ist streng genommen kein richtiger Ausdruck, sondern nur eine Folge des Umstandes, daß wir, was wir zugleich denken, hintereinander sagen müssen. In Wahrheit aber ist der Stoff und der Held nicht Eines nach dem Andern,

sondern Eines mit dem Andern, ja im Geiste des Dichters Eines und Dasselbe.

Denn beide — der historische und der moderne Dichter — sobald und soweit sie überhaupt Dichter sind — können den Stoff gar nicht abstrakt denken, sondern finden ihn von vornherein zunächst an eine Person mindestens gebunden, welche der Träger der Idee, das Gefäß des Inhalts sozusagen ist, und den wir in der Kunstsprache — den Helden des Romans nennen. Diese gemeinsame Zeugung und praktische, wenn nicht dialektische Identität des Stoffes und des Helden ist mir gewiß und unumstößlich. Die Phantasie ist durchaus ein Denken in Formen; sie operiert nun und niemals mit Begriffen; sie kennt keinen Selbstmord, sondern nur einen Selbstmörder, und selbst das ist schon viel zu abstrakt: sie kennt nur einen Werther, der sich das Haupt mit der Pistole zerschmettert, eine Ophelia, die sich ins Wasser stürzt; sie kennt keine Eifersucht, sondern nur einen Othello u. s. w.

Ich will damit nicht sagen, daß bereits in der ersten Conception der Held vollständig fertig wäre. Er ist es genau so wenig wie der Stoff, mit dem er noch mancherlei Stadien — aber keineswegs willkürliche, sondern notwendige durchläuft — um es — immer zusammen mit dem Stoff — zur vollen Bestimmtheit, zum letzten kräftigsten Ausdruck zu bringen.

Und nun muß ich wieder anknüpfen an das, was ich vorhin sagte, daß der historische Dichter sich hier eines bedeutenden Vorzugs vor dem modernen zu erfreuen scheine.

Der historische Dichter nämlich findet seinen Stoff von vornherein gebunden an ganz bestimmte Gestalten, die notorisch die Träger der Ideen, welche jene Zeit erfüllten, gewesen sind. Es scheint also, daß er seinen Stoff sofort zugleich mit derjenigen historischen Person, welche die betreffende Zeit am schärfsten und drastischsten repräsentiert, als Helden denken muß, und es kann sein, daß dies geschieht; aber es ist durchaus nicht notwendig,

ja nicht einmal wünschenswert, so wenig wünschenswert, daß der Dichter seine allzugroße Vorliebe zu dem historischen Helden nachher oft bitter zu bereuen hat, und ihn in den meisten Fällen sein guter Instinkt vor einem so verhängnisvollen Fehler glücklich bewahren wird.

Die Sache ist nämlich, daß, wenn der Stoff an bestimmte Personen gebunden ist, diese Personen hinwieder den Dichter binden, und er darüber die Freiheit der Bewegung, deren er durchaus bedarf, um seinem Stoffe alle Seiten abzugewinnen, einbüßt. Der Romandichter hat ganz andere Absichten zu verfolgen und deshalb ganz andere Rücksichten zu nehmen wie der Tragödiendichter. Diesem verschlägt es nicht, ja es kommt seiner Absicht entgegen, wenn er mit einem ganz bestimmten Pathos behaftete und deshalb einseitige Menschen vorfindet; er braucht sie so, ja er müßte sie so machen, wenn er sie nicht vorfände, und er wird in den allermeisten Fällen das einseitige Pathos seiner historischen Menschen nicht abschwächen, sondern noch verstärken, und alle Ecken, welche die Wirklichkeit weggeschliffen hatte, herausarbeiten müssen.

Anders der Romandichter. Er lebt und webt — Humboldt hat das so schön in seinem Buche über „Hermann und Dorothea" nachgewiesen — ganz in dem Elemente der ruhigen, allseitigen Betrachtung; strebt durchaus nach Totalität des Weltbildes, das er entrollt — wie könnte er also zu seinem Streben Helden der wirklichen Geschichte brauchen, die nur dadurch Helden waren, daß sie einseitig waren? und die er nicht vielseitiger, beweglicher gestalten kann, wie er sie vorfindet, weil er dann sofort in Konflikt mit dem besseren Wissen seiner Leser käme, denen, als Leuten, welche ihre Studien nicht umsonst gemacht haben wollen, mit Recht nichts unerträglicher ist, als ein derartiges Abweichen von der historischen Ueberlieferung. Historie ist Wissenschaft; man kann dem Wissenden nicht zumuten, daß er seine Wissenschaft

vergessen soll, um zu glauben, was der Dichter zu seinen Zwecken ihm außerdem, kraft der Souveränität seiner Phantasie, mitzuteilen für gut findet. Historische Personen sind Statuen, welche die Wissenschaft in einer bestimmten Stellung ausgemeißelt hat. Es hat etwas unleidlich Gespenstiges, wenn diese Statuen nun plötzlich die Glieder zu regen und den Marmormund aufzuthun und allerhand Worte nach des Dichters Belieben zu sprechen beginnen. Ja, wenn er die Mittel hätte, unsere Phantasie zu zwingen, wie sie der dramatische Dichter hat, der die Metamorphose gründlich und bis zu den letzten Konsequenzen durchführt und die Marmorstatuen in Menschen von Fleisch und Blut verwandelt, die auf den Brettern, welche nun die Welt bedeuten, vor unseren leiblichen Augen auf und ab wandeln und unser leibliches Ohr mit ihren leidenschaft-getränkten Reden füllen! Da mag die Illusion, wenigstens für den Augenblick — und das reicht aus — eine vollkommene sein. Aber der Dichter des historischen Romans —

Aber der Dichter des historischen Romans wird auch, wenn er seinen Vorteil versteht, den Marmorbildern keine Rolle aufnötigen wollen, zu der sie nicht taugen; er wird sie da hinstellen, wo sie hingehören: in den Hintergrund nämlich, und höchstens in den Mittelgrund, und wird sie auch da noch schnell vorüberführen, — mit geschlossenen Füßen, wie Homer seine Götter — und den Vordergrund andern Personen einräumen, die er sich frei bewegen lassen kann, in erster Linie seinem Helden.

Nun aber erweist sich, wenn schon der Umstand, daß er bestimmte Personen vorfand, ihm nur ein scheinbarer Vorteil war, solange seine Phantasie im Banne der geschichtlichen Helden stand, die historische Gebundenheit als ein ganz entschiedener Nachteil, jetzt, wo er versucht, den Stoff mit einem Helden zu denken, der es nur im ästhetischen, nicht im historischen Sinne ist. Es wird sich nämlich herausstellen, daß es ihm an einem Modell für diesen letzteren fehlt.

Wir müssen nun wieder einen Schritt zurückgehen und den Weg, welchen der moderne Dichter bis zu diesem Punkte zu verfolgen hat, überblicken.

Auch er findet seinen Stoff — sagen wir die sociale Bewegung — an gewisse bestimmte Personen gebunden, welche die Träger der Ideen sind, oder genauer die verschiedenen Nuancen der Idee darstellen. Ich brauche hier keine Namen zu nennen, die sich von selbst aufdrängen. Aber mir scheint, daß diese Bindung keine so enge ist wie diejenige, welche für den historischen Dichter seinen Stoff — sagen wir die Bauernkriege — an gewisse Personen, wie Thomas Münzer u. s. w. bindet. Das Bild der Personen der Gegenwart schwankt sehr viel mehr in der Auffassung der Mitlebenden, als es die historische Persönlichkeit in den Augen der Nachwelt trotz der Parteien Haß und Gunst thut. Und wie könnte es anders sein? Ist doch selbst die erste Frage: die Frage nach ihrer Qualifikation zum Helden (im historischen Sinne) in den allermeisten Fällen noch keineswegs abgeschlossen; gilt doch den einen noch für einen Charlatan, den die andern bereits ehrfurchtsvoll ihren Heiligen nennen! Und sodann: die Laufbahn des Mannes ist auf keinen Fall zu Ende; ob sie sich so oder so wenden wird, kann ernstlich in Frage kommen, mit einem Worte: diese Personen, wie sie mitten im Fluß der Entwickelung schwimmen, participieren gewissermaßen an diesem flüssigen Zustande und gehen schon leichter in die Form ein, die ihnen der Dichter zu geben für gut findet, vorausgesetzt, daß diese Form eine durchaus korrekte, streng folgerichtige ist.

Nichtsdestoweniger finde ich es sehr erklärlich, wenn manche Aesthetiker an diesen so zustande gekommenen Romanfiguren — figurae hybridae, nennt sie einer meiner Kritiker — Anstoß nehmen, und von der Benutzung der wirklichen notorischen Personen zu Modellen — insonderheit zum Modell des Helden —

ernstlich abraten. Sie sollten nur freilich dann die Benutzung historischer Personen dem historischen Dichter konsequenterweise als Modelle für seinen Helden definitiv verbieten; wo ich denn allerdings nicht wüßte, was demselben zu seinem Zwecke nun überhaupt noch bleibt. Jedenfalls nicht, was dem modernen.

Dieser nämlich findet, auch wenn er von den Leitern der Bewegung, den Chorführern, absieht, selbstverständlich den ganzen Vordergrund mit dem Chor selbst angefüllt: dem Chor der jetzt Lebenden, Strebenden, von denen jeder Einzelne wieder mehr oder weniger an dem Pathos der Idee participiert, nur daß dieselbe bei ihm nicht zu einem so reinen Ausdruck kommt, oder bis jetzt gekommen ist, wie bei jenem. Und gerade deshalb, gerade weil die Idee bei ihm noch verschiedene Stadien durchlaufen müßte, bevor sie zum reinen Ausdruck käme, taugt der Peter oder Paul zum Helden; ist er ein vortreffliches Modell für den Helden.

Aber der historische Dichter! Ihm haben die Wellen des Orkus die Peter und Paul ein- für allemal weggespült. Was kümmert sich die Muse der Geschichte, die vornehme Dame, welche nur die Namen der Heroen auf ihre Tafeln zeichnet, um die misera plebs, die schreiend hinterdrein zieht? Da bleibt dem historischen Dichter denn nichts übrig, als seinen Helden aus der Tiefe seines Gemütes zu konstruieren, wie jener Deutsche — nach Heine — das Kamel, das er weder in der Wüste, noch im Jardin des plantes zu sehen bekommen; oder frischweg einen jungen Mann seiner Bekanntschaft in das betreffende Kostüm zu stecken, und ihm zu sagen: nun siehe zu, wie du unter Robin Hoods Waldgesellen, oder mit dem Eber der Ardennen fertig wirst!

Ich weiß nicht, ob es außer diesem Entweder-Oder noch ein Drittes giebt, ich vermute: nein. Ich wüßte mir sonst nicht zu erklären, weshalb die meisten Helden in den historischen Romanen entweder so sonderbar verschwommene Gesellen sind, wie

die Ivanhoe und Quentin Durward in Walter Scotts gleichnamigen wundervollen Romanen, oder mit den Herren X. Y. unserer Bekanntschaft eine so frappante Aehnlichkeit haben.

Hier will nun aber endlich eine Frage gethan sein, die dem Leser schon längst auf den Lippen schwebt: die Frage: bedarf denn der Dichter wirklich eines Modells mit derselben Dringlichkeit, mit welcher der Maler, der Bildhauer eines solchen bedürfen?

Darauf antworte ich nach meiner Erfahrung aus bester Ueberzeugung unbedingt mit Ja, vorausgesetzt, daß man den Unterschied jener Künste von der Dichtkunst scharf im Auge behält. Dem Dichter, als einem Seelenmaler, als einem Bildner des innern Menschen, kann natürlich die äußere Aehnlichkeit nicht genügen, wie dem Maler, dem Bildhauer, denen ein blinder Bettler von der Straße sehr wohl zu einem Belisar, oder irgend ein haarbuschiger Gesell aus der Schmiede zu einem Simson Modell sitzen oder stehen kann. Für den Dichter muß die Aehnlichkeit weiter gehen; das Modell muß nicht nur Fleisch von dem Fleisch und Bein von dem Bein des Helden: sondern auch eines Geistes Kind mit dem Helden sein.

Wie nun aber, wenn diese Aehnlichkeit noch weiter geht, so weit, daß sie weiter nicht gehen kann? oder, mit andern Worten: wenn der Dichter selbst der Held ist, und folglich sich selbst Modell sitzt? wenn Dichter, Held und Modell eine und dieselbe Person sind?

Daß dieser Fall sehr häufig vorkommt, ist bekannt; ja fast jeder erzählende Dichter fängt, bewußt oder unbewußt, damit an. Aber, wenn er auch so, aus Mangel einer äußeren Welt, die ihm noch fremd und unheimlich gegenüber steht, den jugendlichen Blick starr auf die innere Welt gerichtet hält — in der Sache selbst — ich meine: in der Genesis und in dem ursprünglichen Verhältniß des Helden zum Modell — wird dadurch kaum etwas Wesentliches geändert. Im Gegenteil! gewisse Bezüge

lassen sich gerade in dieser Lage der Dinge viel deutlicher wahrnehmen, als es bisher der Fall war: so vorzüglich jener Punkt, welcher dem Laien immer der dunkelste zu sein pflegt: die Möglichkeit, oder, wie wir sagen müssen: die Notwendigkeit der gleichzeitigen Entstehung des Stoffes mit dem Helden, die ja hier unleugbar klar daliegt. Aber auch das Bedenkliche jener allzustraffen Bindung des Stoffes an einen von vornherein gegegebenen Helden, die ich vorhin bei dem historischen Roman konstatieren mußte, tritt hier, bei dieser ganz subjektiven Wendung, merkwürdigerweise nicht minder scharf hervor. Nur daß freilich diesmal das Bedenkliche auf der entgegengesetzten Seite liegt. Wenn nämlich dort die allzufeste Form, zu welcher der historische Held durch die Geschichte ausgearbeitet ist, von dem Dichter nicht wohl in Fluß gebracht werden konnte, so vermag er hier den Fluß der eigenen, von tausend Zufälligkeiten abhängigen, von der Allmacht der Gegenwart durchaus beherrschten, in Werdelust und Daseinsschmerz beständig erzitternden Subjektivität nicht wohl in die feste Form zu bringen. Es müßte denn sein, daß der jugendliche Dichter mit einer Genialität, die nicht allzuhäufig ist, die innere Welt von vornherein ebenso plastisch scharf herauszuarbeiten wüßte, wie er später die äußere herausarbeiten wird. Aber auch dann wird er gern aus der Subjektivität heraus eine objektive Wendung nehmen; er wird mit seinen eigenen Leiden anfangen und mit dem Selbstmord des jungen Jerusalem enden. Nimmt er diese Wendung nicht, bleibt er an dem eigenen Ich kleben, so wird sein Roman in den allermeisten Fällen überhaupt kein Ende, ich meine kein ästhetisches Ende haben, sondern da abbrechen, wo das dichtende Individuum es müde wird, an der Betrachtung seiner selbst ein pathologisches Interesse, oder humoristisches Vergnügen zu empfinden. Ist doch meistens auch dieses letztere noch pathologisch genug, und läßt, wie es dem Dichter keine volle Befriedigung gewährt, den Leser fortwährend wünschen, daß

jener endlich aufhöre, sich selbst Modell zu sitzen; daß er endlich anfange, die Welt einmal anders zu betrachten, als durch die scharf geschliffene Brille seiner Subjektivität!

Aber können wir die denn jemals los werden? Können wir denn die Welt anders als mit unsern Augen sehen? und kommt dies Sich-Verstecken des Ich, des ewig sich selbst Gleichen, hinter die wechselnden Gestalten scheinbar anders qualifizierter Helden nicht im besten Falle auf einen Maskenscherz hinaus, den sich der Dichter mit seinem Publikum erlaubt?

Doch wohl auf etwas mehr. Denn, wenn es auch allerdings immer derselbe Proteus ist, der sich jetzt in einen bärtigen Leuen des Gebirges verwandelt, darauf in einen Pardel, einen Drachen, in ein mächtiges Waldschwein, oder als Wasser dahinfließt, oder als Baum in die Lüfte sprießt — er muß doch jedesmal anders mit dem Gegner ringen, und ein Etwas von der Natur der Wesen annehmen, in die er sich verwandelt. Ich will sagen: der wahre Dichter, sobald er das Stadium der Glühhitze jugendlich beschränkter Subjektivität glücklich überwunden, und eingesehen hat, wie es sich viel weniger darum handelt, daß die Welt ihn begreift, als daß er die Welt begreift, sucht (und muß suchen) sich zur Höhe dieser neuen Aufgabe zu erheben. Und er kann es nur dadurch, daß er mit allem Ernst, mit aller Innigkeit, mit leidenschaftlicher Liebe in die Natur eines Wesens sich versenkt, welches eben nicht er selbst, sondern ein in jeder Beziehung: in Temperament, Charakter, Anlagen, Sitte, Gewohnheit, Lebensstellung, ja selbst in der physischen Basis von ihm möglichst verschiedenes ist. Bleibt dann auch immer ein Rest von Subjektivität, der in die neue Persönlichkeit nicht rein aufgehen will — dennoch ist diese seine Anstrengung nicht vergeblich. Er wird das Weltbild — auf dessen Darstellung es ja dem erzählenden Dichter in erster und letzter Linie ankommt — in ganz anderer Breite und Tiefe, in ganz anderer Schärfe der Linien, in ganz anderer

Klarheit der Farben herausarbeiten, als es ihm bis dahin irgend möglich war. Und von Stund an wird ihm jeder neue Stoff, ohne daß er darnach trachtet, — aus der Notwendigkeit seines jetzt mit Sicherheit waltenden künstlerischen Instinktes heraus — sogleich mit einem Helden geboren werden, der er — nicht selbst ist; und zu dessen vollkräftiger, lebenswahrer Ausgestaltung er — der Leser wird jetzt schon mehr geneigt sein, mir das zuzugeben — eines Modells bedarf, mit derselben Dringlichkeit, mit welcher Bildhauer und Maler eines Modells bedürfen, und zwar aus eben und demselben einfachen, unabweislichen Grunde.

Aus dem Grunde nämlich, daß aus Nichts nichts kommen kann; welches wieder derselbe Grund ist, aus welchem Odysseus am Eingange der Unterwelt die schwirrenden Schemen Blut trinken lassen mußte, damit sie ihm Rede und Antwort standen. Es war nur Widderblut — aber „Blut ist ein ganz besonderer Saft“ — und derjenigen Romanfigur, zumal Romanheldenfigur, die kein Blut zu trinken bekommen, — d. h. nicht auf der Basis individueller Erfahrung aufgerichtet, mit Zuhilfenahme von Beobachtungen, welche der Dichter an sich selbst oder anderen wirklichen Personen machte, ausgearbeitet ist, — sieht der Kenner das Blut- und Saft- und Kraftlose, das Schemenhafte auf den ersten Blick an, ob sie gleich die weniger Eingeweihten mit dem Schein der Wesenheit täuschen mag.

Vielleicht deucht dem Leser diese Abhängigkeit des Dichters von dem Modell übertrieben, zum mindesten bedenklich. Werden ihn die Modelle, fragt er, nicht im Stich lassen, wo er sie gerade am notwendigsten braucht?

Ich weiß nicht, welche Erfahrungen andere in dieser Beziehung gemacht haben; ich kann für mein Teil nur sagen, daß ich in den entscheidenden Fällen noch immer fand, was ich brauchte, so daß ich mich nach dieser Seite hin ein- für allemal jedweder Besorgnis entschlagen habe.

Man wird, glaube ich, diese Mitteilung weniger auffallend finden, wenn man sich erinnert, daß man an sich dasselbe, nur in umgekehrter Ordnung, sehr häufig erfahren. Oder sollte es nicht schon jedem begegnet sein, daß er, noch ganz erfüllt von dem frischen Eindrucke einer Gestalt, welche der Dichter in klaren Umrissen und hellen Farben vor ihm hingestellt hatte, unmittelbar darauf in der Gesellschaft, auf der Straße, auf der Reise einen Menschen sah, kennen lernte, und es ihm wie ein Blitz durch die Seele fuhr: das ist doch der leibhaftige Hans oder Peter, oder wie nun eben der Held des eben gelesenen Romanes hieß? Oder ihm nachträglich einfiel, was ihm vorher nie eingefallen: daß dieser oder jener Bekannte, Freund aus früheren Jahren doch gerade eine so oder so qualifizierte Natur war, wie sie ihm der Dichter eben vorgeführt? Denn ich bemerke, daß auch für den Dichter irrelevant ist, ob er das Modell gerade jetzt auffindet, oder nachträglich in seiner Erinnerung vorfindet, wenn er es nur im rechten Augenblicke findet.

Sollte, was dem Laien recht ist, nicht dem Dichter billig sein? dem Dichter, dessen Auge — und wäre es von Natur oder durch Uebung nicht schärfer als das anderer unbefangener Menschen, — die Not, das Bedürfnis des Momentes sicher noch ganz besonders geschärft haben?

Der Leser giebt das zu; aber er hat hier einen Einwand, für den ich dankbar bin, weil er uns sofort ein gutes Teil weiter und mitten in den Fluß der eigentlichen poetischen Komposition, an dessen Rande wir noch immer stehen, tragen wird.

Man erinnert sich nämlich, daß jene wirklichen Gestalten zwar an die poetischen erinnerten, aber jene keineswegs vollständig deckten; daß hier ein Zuwenig, dort ein Zuviel war, meistens ein Zuwenig, so daß der Sonnenrand des Phantasiebildes leuchtend über den dunkleren irdischen Körper hinwegblickte.

Genau dasselbe Verhältniß findet nun aber zwischen dem

innern Bilde, welches der Dichter von seinem Helden in der Seele trägt, und dem Modell statt. Ja, die Differenz wird in den meisten Fällen wahrscheinlich viel größer sein, oder doch werden, da in dem andern Falle ein wirklicher Mensch ein durch die vorhergegangene Lektüre mehr oder minder festgestelltes inneres Bild hervorruft, — die Aehnlichkeit also gewissermaßen zwingend ist, während des Dichters inneres Bild in dem Stadium, in welchem er es frisch mit dem Modell und dieses wieder mit jenem vergleicht, bei weitem noch nicht fertig ist, sondern noch manche Metamorphosen durchzumachen hat.

Das Bild ist nämlich vorläufig genau nicht weiter gediehen, als der Plan des Ganzen, mit dem zusammen, genau zusammen, es nun, meistens in raschester Folge, wächst und sich vertieft, bis es — ebenso wie der Plan — in den großen entscheidenden Zügen ein- für allemal feststeht. Schon bei diesem Prozesse kann, unter Umständen, die Differenz zwischen dem wirklichen Helden und dem Modell sehr bedeutend werden, besonders für die schwierigsten letzten Konsequenzen, welche bekanntlich die Wirklichkeit selten weder in dem Charakter noch in den Schicksalen ihrer Individuen zieht. Und dabei sehen wir vorläufig noch ganz ab von der Menge individuellster Züge, die mit Notwendigkeit im Verlaufe der Geschichte an dem Helden heraustreten, und von denen der Dichter unmöglich verlangen kann, daß sich das alles bei seinem Modell ebenso finden soll.

Ich spreche hier von einer Geschichte; und in der That sind wir mit den letzten Worten schon mitten hineingeraten — in die Geschichte des Helden nämlich, welche eben in ihrem Laufe der Roman ist. Ja, wir sind nicht bloß mitten hineingeraten; wir haben sie, soweit es für die Idee des Ganzen nötig war, zu Ende geführt. Der Held ist jetzt schon gestorben, oder sonst in irgend einen diesseitigen sogenannten Hafen der Ruhe eingelaufen — je nachdem.

Aber für ihn selbst — für den Dichter — ist die Unruhe

nun erst recht hereingebrochen, und er ist mitten in den Sturm und Drang geschleudert, aus dem er seinen Helden glücklich errettet.

Was er bisher vor sich gebracht — so sehr es auch das A und O des Ganzen ist — das Principium, ohne welches alles andre weder sein noch gedacht werden kann — es war ihm doch — die Conception der Idee und der erste große Entwurf des Planes mit dem Helden (das passende Modell einbegriffen) — es war ihm, sage ich, doch gleichsam aus den Wolken, aus der Götter Schoß gefallen, wie ein jedes Glück; und wenn man das Wort nicht zu buchstäblich nehmen will — in einem Augenblick geboren. Jetzt aber muß er die auf geflügelten Sohlen durchmessene Bahn zum zweiten — nicht zum letzten Male — durchmessen und die Geschichte des Helden, seine Abenteuer und Schicksale, sich genauer ansehen; vor allem aber die Lotophagen, Kyklopen und Nymphen kennen zu lernen suchen, ohne deren nähere, manchmal nicht unbedenkliche Bekanntschaft zu machen, bekanntlich kein Held seine irdische Laufbahn zurücklegt.

„Ihr drängt Euch zu; nun gut, so mögt Ihr walten." Das Dichterwort ist so recht bezeichnend für dieses zweite Stadium. Sie drängen sich zu, aber freilich: es muß sich jede Gestalt über ihr Recht ausweisen; sie mögen walten, aber freilich: nicht ganz nach eigenem Belieben.

Was verstehe ich darunter? Dies, daß eine jede dieser Gestalten mit einer gewissen pragmatischen, aus dem Gang der Schicksale des Helden resultirenden Notwendigkeit, welche eben ihr Recht ist, in den Rahmen der Geschichte eintritt; daß keine eintreten darf, die ihr ganz bestimmtes Verhältniß zu der Idee des Ganzen nicht erhärten kann; nicht nachweisen kann, daß ohne sie die Totalität des Weltbildes, welches dem Dichter vorschwebt, unmöglich wäre. Dies ist, wie gesagt, ihr Recht und zugleich ihre Notwendigkeit, innerhalb welcher sie allerdings mit einer gewissen Freiheit walten mag.

Nämlich so:

Wie der Held, trotzdem er in geheimnisvoller Weise mit der Idee zugleich empfangen war, und im tiefsten Grunde eines mit der Idee ist, dennoch als ein lebendiges, d. h. endliches und beschränktes Wesen die Idee zwingt, sich in gewissem Betrachte nach ihm zu richten, oder besser ausgedrückt, an seiner Endlichkeit und Beschränktheit zu participieren, also daß er niemals alles thun und sagen kann, was der Dichter ihn thun und sagen lassen möchte — so gehen die anderen Personen, trotzdem sie gewissermaßen nur im Dienste des Helden stehen, keineswegs vollkommen in diesem Dienste auf, sondern behaupten — oft zur Verzweiflung des Dichters — hartnäckig ihre spröde Selbständigkeit. Sie werden gerufen, folgen willig dem Rufe; aber wenn sie einmal da sind, werden sie schwierig und sagen: dies will ich thun, jenes nicht; dies kann ich thun, jenes muß ich lassen.

Nun darf diese Widerspenstigkeit natürlich nicht so weit gehen, das Ganze umzustoßen, denn dann würde der Dichter das Recht und die Pflicht haben, die sich Zudrängenden seinerseits wieder wegzudrängen. Indessen sie geht fast immer so weit, daß der Plan des Ganzen nicht in den großen, ein- für allemal feststehenden Umrissen, aber im einzelnen wesentlich modifiziert werden muß. Da giebt es denn oft ein Handeln und Markten hinüber und herüber, ein Streiten und Debattieren, ein Abwägen zwischen Mein und Dein, daß dem armen Dichter vor dem Wirrwarr der Kopf springen möchte.

Aber er behalte nur den rechten Mut; er lasse sich nur durch all das Hin- und Herreden nicht verwirren, und er wird bald — manchmal zu seiner eigenen Verwunderung — wahrnehmen, wie über dem Lärm der Plan des Ganzen in aller Stille immer weiter rückt, und wenn die Liste der Personen fertig ist, sich in jeder Beziehung zugleich verkörpert und vergeistigt hat.

Ich sage: die Liste der Personen, nicht in Anspielung auf

jenes Kuriosum, von dem ich oben berichtete, sondern weil ich mir wirklich in diesem Stadium unweigerlich eine Liste derjenigen Personen anfertige, die ich bis jetzt kenne, d. h., wie wir bald sehen werden, so ziemlich aller, die überhaupt im Romane auftreten werden.

Und zwar enthält diese Liste nicht bloß die Namen der Personen und etwaigen Titel, sondern auch ein ausführliches Signalement in dem biedern Stil der Pässe und Steckbriefe, in welchen eben alles: das Alter, die Größe, die Statur, die Farbe der Haare und Augen, der Teint, und — die besonderen Kennzeichen sorgfältig notiert waren. Man erinnert sich: ich mache in meinen Romanen von dieser meiner Wissenschaft selten oder nie direkten Gebrauch, weil ich mich aus langer Erfahrung überzeugt habe, daß ich keinem Leser einreden werde, meine Heldin sei braun, wenn er sich darauf kapriziert hat, sie blond zu sehen, oder umgekehrt; aber diese geheime Polizeikontrolle ist mir in diesem Stadium noch nötig. Später freilich, wo mir alle diese Gestalten vertrauter sind, als manche Menschen der Wirklichkeit, mit denen ich Jahre lang gelebt, muß ich oft selbst über die pedantische Genauigkeit lächeln, mit welcher ich in den ersten Stadien unserer Bekanntschaft ihnen auf Stirn und Augen gespäht habe.

Und wie ich zu dieser Wissenschaft komme? Genau auf dieselbe Weise, wie ich zu meinem Helden kam: durch Kombination meines inneren Bildes mit einem ganz bestimmten Modelle, bei welcher — ich brauche das kaum zu wiederholen — das letztere sich dem ersteren gern oder ungern accommodieren muß, und accommodiert, aber nur um den manchmal teuren Preis, daß auch das innere Bild etwas von seiner Allgemeingültigkeit abläßt und einbüßt.

Wäre es da nicht besser, ganz ohne Modelle zu arbeiten? fragt der Leser hier; oder nein: er fragt es nicht, denn er hat sich

mittlerweile längst überzeugt, daß diese Frage in meinem und, ich bin gewiß, in jedes Dichters und Künstlers Ohr nicht mehr Sinn hätte wie die andere: wäre es nicht besser, wenn der Mensch fliegen könnte? Ich weiß nicht, ob es besser wäre; ich weiß aber, daß er nur im Traume fliegen kann.

Und solchem Traumfliegen und solchen Traumflügen möchte ich die dichterischen Figuren vergleichen, welche, in Ermangelung eines Besseren, ohne Modell von dem Dichter gearbeitet sind.

Ich sage: in Ermangelung eines Besseren, weil es mir außer aller und jeder Frage steht, daß der wahre Künstler nun und nimmer ohne Modell arbeiten wird, solange er es vermeiden, d. h. solange er noch eines, und wäre es selbst ein schlechtes auftreiben kann.

Denn gerade die kluge, gewissenhafte Benutzung seiner Modelle, die ihm in reichster Zahl und Auswahl zu Gebote stehen, ist es, was den Künstler vom leeren Phantasten einerseits und vom prosaischen Pfuscher andererseits unterscheidet; ist es, was seinen Gestalten das vollkräftige Leben, die Fülle sprechender Züge giebt, daß sie, wie ein Porträt Titians oder van Dyks, aus dem Rahmen der Dichtung heraustreten und unter uns wandeln zu können scheinen. — Oder, um nicht in der Schulsprache zu reden: was uns in den Werken der wahren Dichter so entzückt, das ist ihre intime Menschenkenntniß, die offenbar nur durch das sorgfältigste Studium der wirklichen Menschen erworben ist, welches wiederum auf der bei ihnen wie es scheint unermeßlichen Fülle der Beobachtungen basiert.

Aber unermeßlich wie die Fülle scheint, der Dichter weiß, daß sie ermeßlich ist; erfährt nur zu oft, daß ihm bei seiner Bergwerksarbeit in der geheimnisvollen Tiefe der Menschenseele das Licht der Erfahrung ausgeht und er im Dunkeln sitzt.

Er sucht sich nun natürlich zu helfen wie er kann; ja, ehr=

geizig und auf seinen Vorteil bedacht, wie er es sein muß, aus der Not eine Tugend zu machen. Und zwar so:

Er zeigt die Figur, die er in voller Plastik herauszuarbeiten nicht imstande ist, immer nur von einer, und zwar einer und derselben Seite; läßt sie nicht zu viel, und wenn auch scheinbar viel, in Wahrheit immer nur dasselbe sprechen; sie gleichsam nur immer auf einer Saite — E- oder G-Saite, oder welcher sonst — geigen; giebt ihnen, womöglich irgend ein äußeres, ganz besonderes Kennzeichen: eine quäkende Stimme, Haare, die fortwährend bürstenförmig zu Berge stehen, einen engen Wachshut, der ihnen ein- für allemal einen roten Streifen um die Stirn gezogen, und was dergleichen Kunststückchen mehr sind, deren er sich mit um so größerer Unbefangenheit bedient, als er längst aus Erfahrung weiß, wie leicht sich das gutmütige Publikum dadurch blenden läßt. Es ist gewiß jedem Dichter schon begegnet, daß sehr einsichtsvolle Leute von dergleichen humoristischen Figuren, die er gleichsam nur auf eine willkürliche Absonderlichkeit konstruiert, hatte, als von ganz vorzüglich gelungenen und nur durch die intimste Beobachtung und die fleißigsten Experimente in corpore vili zustande gekommenen Charakterköpfen sprachen und ihm darüber große Lobsprüche machten.

Ich darf mich für das, was noch zu sagen bleibt, einer größeren Kürze befleißigen, um so eher, als die dichterische Methode in allen Stadien der Arbeit wesentlich dieselbe ist.

Wir treten nämlich jetzt in das dritte Stadium, wobei sich der Leser aber wieder erinnern wolle, daß, was ich hier notgedrungen streng voneinander sondern muß, im wirklichen Verlaufe des Prozesses viel inniger zusammenhängt, ja zum Teil ineinander verläuft. So z. B. reicht in das erste Stadium: die Conception der Idee des Ganzen mit dem Helden, vielfach schon das zweite: das Herandrängen der Helfer und Helfershelfer mit dem genaueren Aufriß des Planes, hinein; wie dieses wiederum

in das dritte Stadium vorgreift. Dieses dritte Stadium aber ist die ganz specielle Durcharbeitung des Grund- und Aufrisses, gleichsam eine sorgfältig auf dem Papier mit Lineal und Zirkel ausgeführte Zeichnung der Haupt- und Seitenfaçaden mit Eintragung der bestimmten Maße und sauberer Durchführung aller anzubringenden Ornamente; welchem dritten Stadium dann das vierte und letzte: nämlich der wirkliche Bau, das Auf- und Vermauern jedes einzelnen Form- und Backsteines folgen würde.

So müßte es jedenfalls sein; ich kann nur sagen, daß es bei mir nicht so ist, ich vielmehr in das vierte Stadium hineingerate, ohne das dritte jemals vollständig zu durchmessen.

Oder genauer: ohne es jemals durchmessen zu können; denn nicht, wie manche freundlich gesinnte Aesthetiker meinen: der ungestüme Schaffensdrang, die Ungeduld, nun endlich ans Werk zu gehen, ist es, welche den Künstler jenen von Buch zu Buch, von Kapitel zu Kapitel detaillirten Plan nicht zu Ende bringen läßt, sondern einfach der Umstand, daß das theoretisch Geforderte praktisch seine Kräfte übersteigt.

Ich hoffe, mich durch ein Bild deutlich machen zu können.

Wir versuchen — von einem entsprechend hohen Standpunkte, nehme ich an — einen meilenlangen Weg zu überblicken, der uns durch nicht gerade gebirgiges, aber auch nicht ganz ebenes Terrain zu unserm Ziele führen soll. Ueber das Ziel sind wir und können wir nicht im Zweifel sein, denn es ragt — sagen wir, als vom hellsten Sonnenlichte überglänzte Domkuppel — trotz der gewaltigen Entfernung deutlich erkennbar, in unsern Horizont hinein. Auch über die Richtung des Weges im großen und ganzen kann aus demselben Grunde keine Ungewißheit stattfinden; zwischen zwei Punkten giebt es nur eine gerade Linie, die nebenbei der kürzeste Weg ist.

Daß dieser kürzeste Weg nicht der unsere, sehen wir nun freilich auf den ersten Blick. Denn schon unmittelbar vor uns

macht der Weg eine Krümmung nach rechts, um sofort eine nach links zu machen; um dann etwas abwärts und sogleich wieder aufwärts zu steigen; um dann durch ein Gebüsch zu gehen, wo er für eine kurze Strecke unsern Blicken entschwindet, um jenseit des Gebüsches auf einer sanft ansteigenden Wiese wieder sichtbar zu werden; um sich dann durch Felder — wir wissen nicht mehr, ob rechts oder links zu schlängeln; — wir vermuten links, wenn anders der einzelne Baum, den wir auf dem Rücken des Hügels erblicken, da, wo derselbe unsern Horizont abschneidet, an der Wegseite steht. Was von dem Wege hinter der Hügelwelle liegt, sehen wir nicht mehr — aber was schadet das? Das Ziel ist sicher; der erste Teil des Weges liegt bis in die kleinsten Einzelheiten deutlich vor unsern Augen; und wenn wir bis zu dem alleinstehenden Baume auf dem Rücken des Hügels angekommen sind, wird sich das weitere schon finden.

So ungefähr verhält es sich zwischen dem detaillirten Plan und der Ausführung.

Ich stelle den Inhalt eines Teiles des Ganzen, sagen wir des ersten Bandes eines mehrbändigen Romans mit allen Einzelheiten fest, und gehe dann getrost an die Arbeit, weil ich weiß, daß, bevor ich noch dieses Stück des Weges zurückgelegt habe, ich bereits eben so deutlich das nächste Stück sehe, u. s. w. bis ans Ende.

Aber, man denke nur ja nicht, daß der Wanderer trotz dieser umsichtigen Vorbereitungen glatt und mühelos bis ans Ende gelange. Es ist dafür gesorgt, daß es ihm, und wäre er sich des rechten Weges noch so gut bewußt, an Ueberraschungen aller Art nicht fehlt. Er weiß, daß an einer bestimmten Stelle ein Bach seinen Weg durchschneidet; er hoffte, es führe eine Brücke hinüber; aber als er an den Bach kommt, ist keine Brücke da, wohl aber ein Fährmann, der ihn für ein Geringes an das jenseitige Ufer bringen will.

Diese plötzlich aus dem Röhricht auftauchenden Fährmänner, die gar nicht in der Liste, von der wir oben sprachen, figurieren, aus dem einfachen Grunde, weil ich, bevor sie erscheinen, von ihrer Existenz keine Ahnung hatte, sind mir immer besonders merkwürdig gewesen. Als Kinder des Augenblicks, jenes mächtigsten Herrschers, und der allgewaltigen Notwendigkeit, sind sie so voll frischesten, blühendsten Lebens, daß ich an diesen sonderbaren Geschöpfen oft die herzlichste Freude gehabt habe, und die Genugthuung, daß meine Leser diese Freude nachträglich im vollsten Maße teilten.

Ich glaube, ich kann mir und dem Leser den Rest des Weges ersparen, denn, was etwa noch zu sagen wäre über das vierte Stadium: die Ausarbeitung, würde immer wieder auf dasselbe hinauskommen, was wir als Gesetz bei der Schaffung des Helden und der anderen Personen festgestellt hatten. Auch bei der Ausarbeitung muß uns in jedem Augenblicke die Fülle der Erfahrungen und Beobachtungen vollständig zu Gebote stehen, welche in ihrer Gesamtheit denn hier und für diese Zwecke ebenfalls Modell im weitesten Sinne genannt werden mag. Wohl dem Dichter, wenn diese Fülle wirklich vorhanden ist; wenn ein glückliches Geschick ihn viel und vieles hat sehen, erfahren lassen; ein glückliches Gedächtnis diesen Schatz treu gehütet, und eine glückliche Gegenwart des Geistes ihn im rechten Augenblick das Rechte finden läßt! Dann wird keine Sturmeswolke über den Horizont ziehen, die nicht ihren Schatten in das Gemüt des Lesers wirft; kein Sonnenstrahl durch das Laubgitter zittern, der nicht dem Leser ins Herz scheint; kein Vogel in den Zweigen singen, dessen Sang nicht im Ohre des Lesers wiedertönt. Und damit ist doch schließlich alles gesagt.

Nur leider nicht auch erklärt.

Sowenig damit erklärt, wie mit jenem Schiller'schen Worte in dem Briefe an Goethe, „daß er nur den, welcher seinen Em-

pfindungszustand in ein Objekt zu legen imstande sei, so daß dieses Objekt den Leser nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig wirkt, einen Poeten, einen Macher nenne; daß ihm gerade der Schritt vom Subjekt zum Objekt den Poeten mache". —

Denn was erfahren wir dadurch?

Immer nur, was die künstlerische, die poetische Kraft bewirkt, keineswegs, wie sie wirkt; wie die Ergießung des Empfindungszustandes in das Objekt vor sich geht.

Nichtsdestoweniger sind wir auf Grund der Beobachtungen, die wir angestellt haben, wohl zu dem Schluß berechtigt, daß es bei der künstlerisch-poetischen Thätigkeit ebenso zugehen werde, wie bei den übrigen Thätigkeiten auch; daß auch in dieser aus nichts nichts kommen könne; das Objekt dem Subjekt freundlich entgegenkommen müsse, wenn der Kontakt, die Verbindung, Verschmelzung beider möglich werden soll; oder, um den uns geläufigen Ausdruck zu gebrauchen: der große Erfinder allemal zuvor ein glücklicher Finder gewesen sein werde.

Wir dürfen diese Auffassung der künstlerisch-dichterischen Arbeit wohl um so mehr festhalten, als niemand in derselben jemals Erfolge und besonders dauernde Erfolge errungen hat, es wäre denn, daß er sich derselben Bedingung unterworfen hätte, der sich, will er erfolgreich sein, der Arbeiter auf jeglichem Gebiete geistiger Thätigkeit unterwerfen muß.

Diese Bedingung ist Fleiß und abermals Fleiß, und Fleiß zum drittenmale: Fleiß, dem nichts zu groß, aber auch nichts zu klein ist; Fleiß, der wieder und wieder feilt und schabt, und dem die Rückseite der Fries-Figuren, die nie jemand zu sehen bekommen wird, nicht minder wichtig ist als die Vorderseite, die jeder sieht. Energischer Fleiß, der durch nichts zu brechen ist, der, wenn sich ihm eine Schwierigkeit in den Weg stellt, sich nun erst recht zusammenrafft und mit dem Objekte, das sich ihm nicht

beugen will, ringt und zu ihm spricht: ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!

So erscheint uns also die Thätigkeit des Künstlers, des Dichters stets in der zwiefachen Qualität des Findens und Erfindens, und zwar dergestalt, daß nicht etwa das eine Moment nach dem andern einträte, oder die beiden Momente nebeneinander wirksam wären, sondern daß sie fortwährend ineinander spielen; sich beständig eines in das andere umsetzen. Man kann sie deshalb wohl gedanklich immer auseinander halten, aber ihre Einzelexistenz in den seltensten Fällen überzeugend nachweisen. Von der einen Seite betrachtet, scheint dem Künstler alles gegeben, nichts von ihm erfunden; von der andern alles von ihm erfunden, nichts ihm gegeben. Die Wahrheit ist, daß er nichts verwenden kann, wie es gegeben; jedes Atom des Erfahrungsstoffes erst durch die Phantasie befruchtet werden muß.

Soweit dringt der spürende Blick.

Den Vorgang selbst hüllt ein Schleier ein, den noch niemand gehoben hat und niemals jemand heben wird.

II.

Das Gebiet des Romans.

(1873.)

Vielleicht ist kein Umstand für die bedeutsame Wichtigkeit, welche der Roman für das geistige Leben der modernen Menschheit hat, so beweisend, wie gerade der, daß kaum ein geistiges Produkt der Nationen eine solche Expansionskraft besitzt, so gerne und so bereitwillig von den anderen Nationen absorbirt und in ihr respektives Geistesleben aufgenommen wird, als gerade der Roman. Man kann dreist behaupten, daß heutzutage kein guter Roman geschrieben wird, der nicht für die ganze Welt geschrieben würde; und dürfte man das doch nur von den guten Romanen behaupten! Im Gegenteil: die „Fanny" des Feydeau, die „Affaire Clemenceau" des A. Dumas Fils und dergleichen Produkte einer depravierten oder doch outrierten Phantasie*) scheinen noch mit einem ganz besonderen Freibillet für Erderundreisen ausgestattet zu sein; aber auch Scott, Bulwer, Dickens, Thackeray sind gelesen worden und werden gelesen, wo überhaupt gelesen wird. Und wenn Engländer und Franzosen aus verschiedenen Gründen, die sie selbst sich nicht immer zur speciellen Ehre, und andere Nationen manchmal zu ihrer sehr speciellen Unehre anzurechnen haben, uns hier den Vorrang ablaufen, so trösten wir uns damit, daß deutsche Eichen vielleicht langsamer wachsen, aber ein desto kräftigeres Leben haben und desto breiteren Schatten streuen. Hat doch auch bereits im vorigen Jahrhundert selbst der Chinese den Werther, wenn nicht gelesen, so doch auf Glas gemalt, und jedenfalls ist die größere oder geringere Verbreitung unserer heutigen deutschen Romane für die Konstatierung der internationalen Wichtigkeit des Romans

*) Ich würde heute die Namen anderer Autoren nennen, ohne daß ich die Kennzeichnung der Produkte zu verändern brauchte.

nur von untergeordneter Bedeutung. Viel bedeutsamer ist, daß die Romane eines Volkes manchmal fast das einzige sind, womit und wodurch es in den Gesichtskreis der tieferen Bildungsschichten eines anderen Volkes hineinragt. Oder wäre es ein Zufall, daß die vagen Vorstellungen, welche dieser und jener von den Sitten, der Lebensweise u. s. w. der Schweden hat, ihm einzig durch die Lektüre der Romane einer Friederike Bremer, Flygare-Carlén und neuerdings der Sophie Schwartz zugekommen sind? daß die Kenntnisse der italienischen Litteratur eines anderen sich ausschließlich auf Manzonis „Promessi sposi" beschränkt? daß für einen dritten jenseits des Pregel alles in einem Nebel verdämmert, dessen Schleierfalten ihm nur Turgenjew zeitweise gelüftet hat?

Gewiß ist das kein Zufall; die Erklärung aber der Erscheinung möchte ich so formulieren: Der Roman hat für die moderne Menschheit diese tiefe Bedeutung, diese einschneidende Wichtigkeit, weil keine andere Kunst, und auch kein anderer Zweig der Dichtkunst dem geistigen Bedürfnisse derselben so Rechnung trägt, ein so bequemes, ausgiebiges, zweckdienliches Vehikel der Mitteilung der respektiven geistigen Interessen und Bedürfnisse hinüber und herüber ist.

Ich würde selbstverständlich an den Abgrund einer Unmöglichkeit geraten, wenn ich im einzelnen ausführen sollte, was ich mir unter dem inhaltweiten Begriff „moderne Menschheit" vorstelle. Glücklicherweise aber ist das keineswegs nötig; es bedarf für unsern Zweck nur der Hervorhebung einiger wenigen, aber allerdings desto prägnanteren Kennzeichen. Ich glaube, daß man im großen und ganzen zustimmen werde, wenn ich als den hervortretendsten Zug, als das eigentlich charakteristische in der Physiognomie der jetzt lebenden Menschen den Drang und den Entschluß bezeichne: das ihnen zugewiesene Erbe endlich einmal voll und ganz anzutreten; es sich heimisch zu machen auf dieser

unserer Erde, der festgegründeten, dauernden, die nicht eine Vorstufe des Himmels oder der Hölle ist, sondern der Grund und Urgrund, aus dem unsere Leiden und Freuden quillen, das Rhodus, auf dem wir tanzen müssen, es tanze sich nun gut oder schlecht. Es ist das trotzige Glaubensbekenntniß des Prometheus, es ist sein demütig stolzes Wort: „Hast Du nicht alles selbst vollendet, heilig glühend Herz!" was wir sichtbar-unsichtbar auf die Stirn jeder Lokomotive geschrieben sehen, die über himmelhohe Brücken und durch Tunnel, schwarz wie der Erebus, dahindonnert; was hörbar-unhörbar jeder Telegraphenapparat in tausendfältigem Takt und Rhythmus tickt und hämmert. Und wo sähen wir dies Wort nicht! wo hörten wir es nicht! Wahrlich nicht zum mindesten in unserm eigenen Herzen, bald leiser, bald lauter, bald deutlicher, bald undeutlicher, zum geheimen Grauen für sie, die mit altehrwürdigen Traditionen nicht brechen wollen oder können; zum naiven Erstaunen für die leicht bewegliche Menge; zur höhnischen Schadenfreude so mancher, die aus traurigsten Gründen auf den Umsturz des Bestehenden spekulieren; zum freudigen Stolz für sie, die fest an die Segensmacht der Wahrheit und an eine bessere Zukunft glauben und sich nicht irre machen lassen durch die Zeloten, welche das Wort nicht Wort haben wollen, es gern übertäuben möchten mit ihren Flüchen und Bannsprüchen und gerade dadurch beweisen, wie laut es auch ihnen in die Ohren schallt! Ja, die Menschheit unserer Tage will aus dem Leben machen, was sich machen läßt, wenn man es recht versteht. Und ist durchaus überzeugt, daß man es nicht versteht und verstehen kann, wenn man sich selbst nicht versteht, d. h. nicht den möglichst tiefen Einblick in die menschliche Natur und menschliches Wesen hat. Und daß wiederum dieser Einblick unmöglich ist ohne den weitesten Ueberblick, ohne die genaueste Kenntnis der Bedingungen, unter denen das Leben vor sich geht. Deshalb die ungeheure Aufgabe aller Berufenen unserer Tage

einmal: zu untersuchen, festzustellen und zu regeln die Beziehungen der Menschen untereinander: also die Rechtswissenschaft mit ihren Hilfswissenschaften, zu welchen auch die historischen Wissenschaften, als Darstellung der Entwickelung der Menschheit bis zu ihrem jetzigen Zustande, zu rechnen wären; zweitens die Untersuchung und wo es sein kann, Feststellung des Verhältnisses und der Lage des Menschen als tellurischen und kosmischen Wesens, d. h. die Naturwissenschaft; zusammen: die Betrachtung des Menschen in stetigem Bezug auf die socialen und natürlichen Bedingungen seiner Existenz.

Und wo bleibt die Kunst? welche Berechtigung hat sie noch, wenn die Arbeit der Menschheit von der Wissenschaft so gründlich gethan wird? Ach, sie, die sich der Kunst geweiht, sich ihr mit Leib und Seele zu eigen gegeben haben, werfen diese Frage oft genug auf, — nur zu oft für die Ruhe ihres Gemüts. Denn sie beantworten sie sich in trüben Stunden dahin, daß die Kunst, wenn nicht für immer, so doch für den Augenblick auf die große Rolle, die ihr wohl sonst zugeteilt war, verzichten muß; daß es dem feurigen Manne, der den Drang und auch wohl die Kraft in sich spürt, einzugreifen in die Speichen des rollenden Rades der Menschengeschicke, nicht wohl ansteht, wie der Goldschmied von Ephesus ohne Unterlaß in seiner Werkstatt zu sitzen und zu feilen.

Indessen, das sind nur eben trübe Stunden, die vorübergehen, und die gute Stunde findet die Zweifler wieder bei der Arbeit, von der sie nicht lassen können und nicht lassen wollen, weil Wert und Würde derselben noch groß genug sind, selbst wenn sie wirklich in der Erziehung der Menschheit für den Augenblick — der leider unser Leben einschließt — nur von sekundärer Bedeutung wäre. Vor allem aber sind vielleicht gerade die Romandichter unter allen Kunstgenossen in der günstigsten Lage, weil eben keine Kunst und kein anderer Zweig der Dichtkunst die

furchtbare Konkurrenz der Wissenschaften so gut aushalten kann, oder, wie wir es vorhin ausdrückten: ein so bequemes, ausgiebiges Mittel für die Zwecke der modernen Menschheit ist, als eben die epische Kunst.

Wie bedenklich diese nahe Verwandtschaft — das werden wir später des genauern zu erörtern haben; hier ist die Stelle, zu fragen, worauf die Verwandtschaft beruht, und die Antwort darauf ist: sie beruht auf der Eigentümlichkeit der epischen Phantasie, den Menschen immer auf dem Hintergrunde der Natur, immer im Zusammenhang mit — in der Abhängigkeit von den Bedingungen der Kultur, d. h. also so zu sehen, wie ihn die moderne Wissenschaft auch sieht.

Das thut keine andere Kunst, zum wenigsten nicht in derselben Ausdehnung und mit derselben Energie; ja es könnte — freilich nur auf den ersten Blick — zweifelhaft erscheinen, ob, was ich hier ohne weiteres als Vorwurf, Problem der epischen Kunst hingestellt habe: die Objektivierung, Darstellung des Menschen denn überhaupt die Aufgabe aller Künste ist. Allerdings muß dies nun behauptet werden, wenn auch von jeder Kunst in einem besonderen Sinne: von der Musik, die ja nur deshalb abseits von den anderen Künsten zu liegen scheint, weil sie, unmittelbar aus dem Ur- und Abgrund des menschlichen Gemütes heraufsteigend, kein dauerndes Verhältniß mit der Sinnenwelt eingehen mag und mit dem Tone, den sie geboren und gebildet hat, geisterhaft verklingt, wie sie gekommen; von der Baukunst, die den Menschen Häuser baut und in ihrer höchsten Entfaltung den Göttern, welche die Menschen nach ihrem Bilde schufen; von der Malerei, die ja selbst da, wo sie, wie manchmal in der Landschaftsmalerei, ihre Gebilde nicht durch Menschen belebt — der Ausdruck ist hier so recht am Platze — wo sie uns paradiesische oder grausige Einöden malt, dennoch in diesen stimmungsvollen Gleichnissen

der beglückten oder trostlosen Seele ihren intimen Bezug auf den Menschen nie verleugnet. —

Also der Mensch und immer wieder der Mensch: der Mensch, der sich objektiviren, sich genießen, verstehen, begreifen, hören, sehen will in jedweder Kunst, und in der epischen Kunst dies gleichsam alles zusammenfaßt, dies alles auf einmal zu thun und zu haben versucht.

Denn dies eben ist das eigenste Wesen der epischen Kunst — im Gegensatz nicht bloß zu den anderen, der Art nach verschiedenen Künsten, die wir jetzt füglich beiseite lassen können — sondern auch zu den redenden Schwesterkünsten: der Lyrik und Dramatik, von denen die erstere, ich möchte sagen, zeitlos und raumlos, der Musik gleich, in der reinen Empfindungssphäre schwebt; und nur da, wo sie epische Momente in sich aufnimmt, in der Ballade, allerdings gezwungen ist, die Situation ein wenig zu präcisieren, wie im König von Thule, der die Städte in seinem Reich zählt, und sie seinem Erben schenkt und auf seinem Schloß am Meer mit seinen Rittern im Königsaale bechert. Es ist hier, allerdings in verdämmernden Umrissen, aber doch deutlich genug erkennbar ein Kulturzustand gezeichnet; und so mehr oder weniger deutlich in jeder Ballade — oft in ganz positiver Weise, wie in der Braut von Korinth; manchmal mit fast historisch-pragmatischer Gewissenhaftigkeit, wie in der so hoch phantastischen Leonoren-Ballade, wo der spukhafte Held war

— „mit König Friedrich's Macht
Gezogen in die Prager Schlacht." —

Aber, wie gesagt, die Lyrik, als solche, hat das Bedürfnis nach diesem pragmatischen Zusammenhang des Menschen mit der Natur und Kultur keineswegs; und wenn sie auch die Natur fortwährend anklingen läßt, ihre Bilder aus derselben holt, und auch gelegentlich den Kulturzustand, ohne es zu wollen, andeuten muß, so giebt es doch Produkte der Gattung, die, abgesehen von der

Sprache, heute so gut gedichtet werden können, wie vor ein paar Jahrtausenden.

Aehnlich verhält es sich mit dem Drama, zum wenigsten mit der Tragödie, deren Gestalten Wilhelm von Humboldt einmal nicht unschicklich mit Statuen vergleicht, die, von ihren Piedestalen herabgestiegen, das nun wirklich reden und thun, was sie vorher zu reden und zu thun schienen. Allerdings ist der Vergleich frappant nur in Hinblick auf die antike Tragödie; aber der Hauptpunkt des Vergleichs ist doch überall erkennbar. Ueberall handelt es sich in der Tragödie darum, in den innersten Kern des Seelenlebens einzudringen; die Motive, durch die der Mensch in Aktion versetzt wird, klar zu legen; die Aktion selbst vom ersten Keim durch alle Stadien ihres Wachsthums zu begleiten, bis sie auf jenem Gipfel ankommt, den wir in engerem Sinne als That bezeichnen. Und in die Lösung dieser Aufgabe — der schönsten, lohnendsten vielleicht, die Vater Apollo seinen Kindern stellen kann — ist der Künstler so versunken, daß er für sein Teil weder Zeit noch Lust hat, sich darum zu bekümmern, wie seine nackten Seelen nun zu Fleisch und Blut kommen, sich in Fleisch und Blut ausnehmen werden. Goethe vergleicht einmal die Shakespeare'schen Gestalten in ihrer wunderbaren Klarheit und Durchschaulichkeit mit Uhren, die in einem gläsernen Gehäuse liegen, so daß man die kleinsten Rädchen und Kurbeln in Bewegung, die feinsten Spiralen vibriren und schwingen sieht; und deutet eben durch den Vergleich selbst an, wie wenig der Dramatiker als solcher um das Gehäuse, um den Leib, zu sorgen hat. Für den kann und wird der Schauspieler sorgen; und kann und wird es um so besser, je gründlicher, exakter der dramatische Mechanikus seine Arbeit gethan hat. Ja, ich halte es kaum für ein Paradoxon, daß der dramatische Dichter von Gottes Gnaden selbst der Bühnenkunde, von der so viel Wesens gemacht wird, bis auf einen gewissen Grad entraten kann. Wenigstens ist es

doch frappant und bedeutsam, daß Schillers erste Stücke, unter ihnen wiederum vorzüglich Kabale und Liebe, bühnengerechter, theatralischer im guten und schlechten Sinne sind, als seine späteren; und so viel ist gewiß, daß der dramatische Dichter seine Personen allerhöchstens auf dem Bretterboden und zwischen den Pappen und Gazen des Kulissenwerkes sehen darf, und auch da vielleicht nicht allzudeutlich. Oder sollte ich allein die Beobachtung gemacht haben, daß es mit dem A und O der dramatischen Aufgabe: der Charakteristik und der straffen, festgegliederten Handlung bei den Dichtern am allerschlechtesten stand, welche zur Ausmalung der Scene halbe und ganze Seiten vollschreiben mußten und nicht müde wurden, dem Schauspieler zu diktieren, wie er gehen und stehen und sprechen und die Augen auf- und niederschlagen soll? Und ist es nicht bezeichnend, daß in den Blütetagen der dramatischen Kunst: bei den Griechen des Sophokles, bei den Engländern Shakespeares, die Frauenrollen von Männern gespielt wurden, wie um recht zu beweisen, daß es hier — um mit Wallenstein zu reden — der Geist ist, der sich den Körper bauet? und daß die Scene selbst, auf die heut so viel Gewicht gelegt wird, mit einem Palast ein für allemal bezeichnet, möglicherweise durch eine bloße Inschrift: dies ist ein Zimmer! dies ist ein Wald! angedeutet wurde; jedenfalls von einer Einfachheit war, die einen ehrgeizigen Kulissenmeister unsrer Tage zur Verzweiflung bringen würde?

Und dann: welches Kostüm ist wohl das ganz eigentliche für König Lear und seine Ritter? Darf Hamlet spanisch, oder wie muß er kommen? Ist Garrick sehr zu tadeln, wenn er den Dänenprinzen in der Hoftracht seiner Zeit gab? Hat Lessing selbst nicht geschwankt, ob er die Tragödie der Virginia sich auf dem Römischen Forum abspielen lassen sollte unter den Konsuln so und so, oder an dem Hofe von Guastalla zur Zeit der nicht genauer datierten Regierung des Prinzen Hettore Gonzaga? Ist

es nicht des Schauspiels Zweck sowohl anfangs als jetzt: „der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten; der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen?" Und diese enge Zusammenstellung der Natur und des Jahrhunderts, die hier von Shakespeare beinahe oder ganz identifiziert werden, ist sicher nicht von ungefähr. Denn die „Natur", auf die es dem Dramatiker allein ankommt und dem Wesen seiner Kunst nach ankommen kann: die Natur ist zu allen Zeiten dieselbe gewesen; und deshalb hat der dramatische Dichter, welcher wirklich seinem Jahrhundert den Abdruck seiner Gestalt gezeigt, auch der Natur den Spiegel vorgehalten, und umgekehrt.

Ich weiß sehr wohl, daß sich die Sache noch ganz anders, tiefer, wissenschaftlicher ausdrücken und begründen läßt. Aber wir müssen, wenn wir uns in dem engen Rahmen eines kleinen Essay über so gewichtige Dinge verständigen wollen, für alles dankbar sein, was uns nur dem Ziele näher, alles benutzen, was Licht in die Sache bringen kann — nicht zum mindesten unsere eigene Erfahrung. Und an diese — an die Erfahrung, die ein jeder von uns an sich selbst gemacht hat — will ich jetzt eben appellieren in dem Momente, wo wir zu dem Versuche übergehen, das epische Wesen nun — nicht mehr aus dem, was es nicht ist, und wie es nicht operiert — sondern aus dem, was es in Wirklichkeit ist, und wie es wirklich operiert, zu begreifen.

Man erinnere sich, welches die ersten Regeln sind, die wir einem Kinde geben, das uns eine selbsterlebte Geschichte erzählen will: nur ruhig! nur eines nach dem andern! nur alles im Zusammenhang! und wenn wir selbst eine Geschichte, ein Erlebniß zu erzählen haben, und selbstverständlich nicht schlecht erzählen wollen — wie wir uns da, um eben gut zu erzählen, zur Ruhe zwingen, zur Bedachtsamkeit; wie wir, ohne es uns vielleicht zum Bewußtsein zu bringen, von vornherein einen Standpunkt ein=

zunehmen oder im Verlaufe der Geschichte zu gewinnen suchen, von dem wir das Ganze übersehen können. Und was sehen wir, sobald wir auf diesen Standpunkt gelangt sind? Daß wir möglicherweise die Sache nicht beim rechten Ende angefangen haben; daß wir, um ganz verständlich zu sein, weiter ausholen, oder Lücken in der Geschichte, die wir zuvor nie beachteten, ausfüllen; dunkle Punkte, die wir vorher nie dunkel fanden, aufhellen; um die Geschichte gut zu Ende zu bringen, sie weiter führen müssen, als wir ursprünglich wollten.

Und wenn der Laie nun, in seiner Bescheidenheit, meint: das geht eben mir so, der ich doch im besten Falle nur ein Dilettant der Erzählungskunst bin; das kann doch nimmermehr den Männern von Fach, den Meistern passieren — so vernehme er, was ein Mann von Fach, ein Meister der Meister, was Walter Scott in einer jener entzückenden Vorreden, die wir als junge Leute selbstverständlich überschlagen und später zu unserm Schaden nicht immer nachholen, von seiner Kunst mit gutem Humor also bekennt:*)

„Hauptmann: Wenigstens sollen Sie sich Zeit nehmen, Ihre Geschichte zu ordnen.

Verfasser: Das ist ein harter Punkt für mich, mein Sohn. Glauben Sie mir, ich bin nicht so thöricht gewesen, die gewöhnliche Vorsicht zu vernachlässigen. Ich habe mein künftiges Werk zu wiederholten Malen abgewogen, es in Bände und Kapitel eingeteilt und mich bemüht, eine Geschichte zusammenzufügen, welche sich stufenweise und anregend entwickelte, in Spannung erhielte und die Neugier reizte und zuletzt in einer ergreifenden Katastrophe endigte. Aber ich glaube, ein böser Geist setzt sich auf die Feder, wenn ich anfange zu schreiben, und lenkt sie anders als ich will. Die Charaktere vergrößern sich unter der Hand;

*) Nigels Schicksale. Einleitung.

die Vorfälle mehren sich, die Geschichte hat einen langsameren Verlauf, während der Stoff anschwillt; mein regelrechtes Haus wird zu einem gotischen Bau und das Werk ist geschlossen, ehe ich das Ziel erreiche, das ich mir vorgesteckt." —

Ich glaube, daß unter den Leuten von Fach keiner ist, der sich bei diesem Worte des Meisters nicht mehr oder weniger lebhaft getroffen fühlte.

Und er braucht sich dessen nicht zu schämen; sowenig, wie jemand, der über einen Fluß schwimmt, sich zu schämen braucht, daß ihn die Strömung nicht im rechten Winkel hinüberschwimmen läßt. Er steht eben unter der Botmäßigkeit des epischen Gesetzes, das mit der Gewalt einer Naturkraft wirkt, und dessen Macht er sich um so weniger entziehen kann, je reiner, kraftvoller es überhaupt in ihm wirkt. Denn schon im gewöhnlichen Leben wird man bemerken, daß nicht die guten, sondern die schlechten Erzähler mit ihrer Geschichte zu Ende sind, wenn sie kaum angefangen haben. Und noch eine andere Bemerkung wird dem Beobachter ebensowenig entgangen sein; die nämlich, daß gerade der gute Erzähler es selten bei einer Geschichte bewenden läßt, sondern aufgefordert, und auch unaufgefordert, alsbald mit einer zweiten beginnt, an die ihn die erste allzu lebhaft erinnert hat, obgleich freilich beide nur zusammen mit einer dritten, die er ebenfalls, wenn man sie hören will, mitteilen wird, allenfalls noch in Verbindung mit einer vierten, ein gewisses Ganzes darstellen — das aber doch, genauer betrachtet, kein Ganzes ist! Denn siehe, der treffliche Erzähler A. hat kaum endlich geschwiegen, als der schalkhafte B., der schon längst auf diesen Moment geharrt, den flatternden Faden ergreift, um eine seiner Geschichten daran zu knüpfen — und so geht es fort in Scherz und Ernst bis — ja, bis die Gesellschaft, aber nicht der Stoff erschöpft ist.*)

*) Es würde hier wohl der Ort sein, sich über die Novelle des weiteren auszulassen. Aber um mich nicht zu weit von meinem Thema zu

Bei weitem nicht der Stoff, der sich vielmehr, je weiter man kommt, je mehr Fäden man berührt, je mehr Seiten man aufdeckt, als immer reicher, voller, ausgiebiger erweist, so daß es ganz und gar ist:

Wie in einem Webermeisterstück,
Wo ein Tritt tausend Fäden regt,
Die Schifflein herüber-hinüberschießen,
Die Fäden ungesehen fließen,
Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt;

bis es sich zuletzt, wenn man der Sache auf den Grund geht, herausstellt, daß es sich überall da, wo die epische Phantasie waltet, schließlich gar nicht um den Menschen handelt, wie er sich in seiner Vereinzelung, als Individuum, in dieser oder jener besonderen Situation, erfüllt von diesem oder jenem Gefühl, oder in Konflikt mit einem anderen Individuum als handelndes Wesen unter dem Druck und Sporn dieser oder jener Leidenschaft darstellt, sondern vielmehr um den Menschen in seiner Totalität, um die Menschheit, die eben nur in der Gesamtheit aller Individuen existiert. Deshalb beachte man wohl die Klimax, daß der lyrische Dichter im Grunde nur sich selbst als Stoff seiner Kunst braucht; daß der dramatische Dichter eine furchtbare Tragödie zwischen wenigen Personen, im Schoße einer Familie, wenn er es anders will, abspielen lassen kann; der epische Dichter aber — ich spreche von der höchsten Leistung auf dem epischen Gebiete — mindestens ein Volk, und meistens mehrere Völker brauchen wird, wenn er seiner Aufgabe genügen will.

---

entfernen, welches hier, wie durch das ganze Buch, der Roman, habe ich geglaubt, mich auf die obigen kurzen Andeutungen beschränken zu müssen; und will nur noch hinzufügen, daß die Novelle nach meiner Auffassung die Grundform aller epischen Poesie ist, auf welche dieselbe auch, sobald das große Epos ausgesungen, sofort zurückfällt.

Summieren wir die Eigenschaften, die wir bis jetzt an der epischen Phantasie wahrgenommen haben, im Gegensatz zu der Phantasie, wie wir sie in den generell verschiedenen Künsten und auch in den verwandten Künsten der Lyrik und Dramatik thätig gesehen, so kommen wir mit Wilhelm v. Humboldt zu dem Schluß, daß die epische Phantasie den Menschen — welcher das Problem jeder Kunst und Kunstdisciplin ist — durch das Medium der ruhigen, klaren, objektiven Betrachtung sieht und sehen muß.

Denn ohne diese Ruhe, ohne diese Klarheit und Objektivität wäre sie eben nicht imstande, ihrer Aufgabe zu genügen; nicht imstande, ihr Objekt, die Menschheit, zu erfassen und darzustellen als ganzes, im Zusammenhang mit, in der Abhängigkeit von der Natur, in der Bedingtheit von den Kultur- und sonstigen Verhältnissen, die in dem betreffenden Volke in der bestimmten Epoche die herrschenden waren.

Also doch nicht die Menschheit? also doch nur ein Volk? und vielleicht nicht einmal ein Volk? vielleicht nur einen aliquoten Teil desselben? am Ende gar nur einzelne Individuen?

Gewiß nur das letztere, wenn man die epische Kunst bei dem nimmt und festhält, was sie ursprünglich will und als ihre Absicht verkündet. Wo, wann und von wem sie ausgeübt ist, nirgends und niemals hat sie etwas anderes gewollt, als:

melden den Mann, der vielfach
Umgeirrt, als Troja, die heilige Stadt, er zerstöret;

oder:

singen den Zorn . . . des Peleiden Achilleus,
Ihn, der, entbrannt, den Achäern unnennbaren Jammer erregte.

Aber eben so gewiß ist, daß sie, indem sie diese Aufgabe zu lösen strebte, getrieben von der ihr innewohnenden, oder, mit den frommen Alten zu sprechen: von der Muse eingehauchten Kraft, weit, weit über dies Ziel hinaus gestrebt und gerungen hat, bis sie nicht nur den umirrenden Mann, sondern die ganze Erde,

soweit sie der Blick der zur Zeit lebenden Menschen umspannte; ja, und nicht die Erde bloß, auch den Himmel und die Unterwelt selbst in den Kreis ihrer Betrachtung gezogen; bis sie nicht bloß den Zorn des Thetissohnes besungen, sondern die ganze Skala menschlicher Gefühle und Leidenschaften hinauf und hinunter und wieder hinauf gemessen und abermals gemessen; und so den nicht vom Dichter gewollten, aber durch die Natur der epischen Phantasie geforderten Endzweck der Darstellung der Menschheit in ihrer Totalität wahr und wahrhaftig — bis auf einen Rest etwa, der hier nicht weiter in Betracht kommen kann — erreicht hat.

So wird man mir vielleicht darin beipflichten, daß die bekannte Humboldtsche, aus der Analyse der epischen Phantasie und der Betrachtung der homerischen Gedichte geschöpfte Definition des Epos*): „Hiernach könnte man das epische Gedicht als eine solche dichterische Darstellung einer Handlung durch Erzählung definiren, welche — nicht bestimmt, einseitig eine gewisse Empfindung zu erregen — unser Gemüt in den Zustand der lebendigsten und allgemeinsten Betrachtung versetzt"; zwar den ästhetischen Eindruck vortrefflich schildert, aber doch eine zu subjektive Wendung nimmt und vielleicht durch folgende Fassung verbessert werden könnte: das epische Gedicht in seiner höchsten Vollendung ist die durch Erzählung vermittelte dichterische Darstellung der Menschheit, soweit sich dieselbe innerhalb eines Volkes in einer gegebenen Epoche manifestiert.

Unzweifelhaft hat auch Schiller die dem Epiker ein für allemal gestellte Aufgabe so angesehen, wenn er an seinen Freund Körner hinsichtlich der von diesem angeregten „Fridericiade" im Oktober 1778 und März 1779 (ich erlaube mir, die Hauptstellen der beiden Briefe zusammenzuziehen) also schreibt:**)

„Deine Idee (ein episches Gedicht aus einer Aktion Fried-

*) Aesthetische Versuche. Kap. LXII.

**) Schillers Briefwechsel mit Körner. 2. Aufl. I. 227 u. 290. 91.

richs II. zu machen) ist gar nicht zu verwerfen; nur kommt sie sechs bis acht Jahre für mich zu früh. . . Alle Schwierigkeiten, die von der so nahen Modernität des Sujets entstehen, und die anscheinende Unverträglichkeit des epischen Tons mit einem gleichzeitigen Gegenstande würden mich so sehr nicht schrecken. . . Ein episches Gedicht im 18. Jahrhundert muß ein ganz anderes Ding sein als eines in der Kindheit der Welt. Und eben das ist's, was mich an dieser Idee so anzieht. Unsre Sitten, der feinste Duft unserer Verfassungen, Häuslichkeit, Künste, kurz alles muß auf eine ungezwungene Art darin niedergelegt werden und in einer schönen harmonischen Freiheit leben, sowie in der Iliade alle Zweige der griechischen Kultur anschaulich leben. . . Auch über die Epoche aus Friedrichs Leben, die ich wählen würde, habe ich nachgedacht. Ich hätte gern eine unglückliche Situation, welche seinen Geist unendlich poetischer entwickeln läßt. . . Die Haupthandlung müßte womöglich sehr einfach und wenig entwickelt sein, daß das Ganze immer leicht zu übersehen bliebe, wenn auch die Episoden noch so reichhaltig wären. Ich würde darum immer sein ganzes Leben und sein Jahrhundert darin anschauen lassen."

In der That, schlagender kann man die epische Aufgabe nicht charakterisieren, als es hier von Schiller in den wenigen Zeilen geschieht.

Und nun neben dieser tiefen Einsicht der lehrreiche Irrtum, den selbst schon hier Schiller — wäre er sonst Schiller gewesen? — ahnt, wenn er ihn sich auch noch unter dem verzeihlichen Vorwand, als käme „die Sache für ihn sechs bis acht Jahre zu früh", zu verstecken sucht*), der Irrtum: daß die

*) Zwölf Jahre später (Nov. 1791) glaubte er herausgefunden zu haben, daß es der Stoff sei, der ihm die Sache verleidet. „Friedrich II. ist kein Stoff für mich, und zwar aus einem Grunde, den Du vielleicht nicht für wichtig hältst. Ich kann diesen Charakter nicht liebgewinnen; er begeistert

Schwierigkeiten, die von der so nahen Modernität des Sujets entstehen, und die anscheinenden Unverträglichkeiten des epischen Tons mit einem gleichzeitigen Gegenstande ihn nicht zu schrecken brauchten. Da aber gerade liegts, diese Unverträglichkeit ist eben nicht scheinbar, sie ist faktisch, reell, so reell, daß ihre Ueberwindung nicht eine Schwierigkeit, sondern ganz einfach eine Unmöglichkeit ist. Denn: „ein episches Gedicht im 18. Jahrhundert muß ein ganz anderes Ding sein, als eines in der Kindheit der Welt!" Ist es aber, wie wir gleich sehen werden, unzweifelhaft ein anderes, so kann auch der alte „epische Ton" nicht mehr dafür passen; nicht passen, weil die Kunstgebilde gleich denen der Natur weder Kern noch Schale haben, sondern alles was sie sind, mit einem Male sind. Und deshalb, weil der Inhalt, der neue, nicht mehr in die Form, die alte, zu gießen ist, die er ohne weiteres zersprengen würde, deshalb ist, was Schiller hier plant, dem modernen Epiker genau so unausführbar, als der Natur eine Eiche wäre, die ganz Eiche ist, bis auf die Rinde, die von einer Palme sein soll. Daß Schiller unter dem „epischen Ton" hinsichtlich der Form, die metrisch-rhythmische, den Vers*) verstand, würde man annehmen müssen, auch wenn er nicht in dem zweiten Briefe ausdrücklich bezeugte, daß er sich bereits für die ottave rime in diesem Falle entschieden habe. „Wie sehr", meint er, „müßte der epische Gehalt durch die weiche sanfte Form schö-

---

mich nicht genug, die Riesenarbeit der Idealisierung an ihm vorzunehmen." (Briefwechsel II. S. 432.)

*) Wie weit der Vers von dem modernen epischen Dichter noch mit Vorteil verwendet werden kann, das nachzuweisen, müßte der Gegenstand einer besonderen Abhandlung sein. Ich möchte — außer selbstverständlich für die Ballade, die ja aber noch halb lyrischer Natur ist, den Vers nur gelten lassen für die poetische Erzählung (versifizierte Novelle im älteren Sinn); sodann für das Genre, in welchem „Hermann und Dorothea" als bisher unerreichtes Muster dasteht, und das mit der Prosa-Novelle in neuerem Sinne korrespondieren möchte, schließlich für das sogenannte humoristische Epos. Der Verf.

ner Reime gewinnen! Singen muß man es können, wie die griechischen Bauern die Iliade.“

Nun war für den Inhalt des antiken Epos freilich der Vers nicht etwa eine mögliche oder bequeme, sondern die absolut notwendige Form. Nur im Vers konnte das alte „Epos“: das alte „Wort“: das Dichterwort, das gesprochene, von Mund zu Mund weiter und weiter getragen werden und sich erhalten; es war der kostbare Einband, so zu sagen, ohne den sich die unschätzbaren Blätter auf ihrer Reise hinüber und herüber über das griechische Meer verzettelt hätten; ohne den sie verweht wären wie nutzlose Spreu. Und der Vers war auch der Ariadnefaden für den Sänger, an dem er sicher seine vielverschlungenen Pfade wandeln durfte, um sich immer wieder zum Licht zu finden. Ja, der Vers war noch viel mehr: er war der Züchtiger der Phantasie, die durch ihn gezwungen wurde, die Dinge und die Menschen nur im Lichte der Idee zu sehen, idealisch zu gestalten. Denn der Vers scheidet alles prosaisch Harte und Gemeine unerbittlich aus, wie das keusche Gletschereis keinen Stein, keinen Schutt und kein Gerölle in seiner reinen Masse duldet, sondern vornehm auf die Seite schiebt. Man kann in Hexameter nicht einmal von einem Thersites sagen, daß er an dem oder jenem Tage verschnupft gewesen sei.

Wir Moderne aber müssen dergleichen sagen können, und nicht bloß von einem Thersites; wir müssen sogar unsere Helden im Schlafrock und Pantoffeln sehen dürfen, nicht weil wir unheilbare Philister und geborene Kammerdiener wären, sondern weil wir eben — Moderne sind. Das heißt, weil unsere modernen Augen faktisch anders sehen, als die der Alten; weiter, unendlich weiter, und wieder auch das Nahe und Nächste, das jene mit ihrem makroskopischen Blick nicht einmal gesehen haben würden, wäre es vorhanden gewesen, das aber in unzähligen Fällen wirklich für sie nicht vorhanden war.

Denn die Welt ist nicht nur weiter geworden, so weit, daß

keiner mehr weiß, wo die Säulen des Herkules ragen, oder auch weiß, daß sie nirgends ragen; sie ist auch in jedem Punkte reicher geworden, so reich, daß was früher ein Punkt schien, in Wirklichkeit eine Welt ist. Und nicht bloß in der physischen Natur. In uns selbst, in unserm Hirn und Herzen webt und schafft eine neue Welt der Gedanken und Empfindungen, von denen die Griechen Homers keine Ahnung hatten. Und diese so weite, reiche, unerschöpflich mannigfaltige äußere und innere Welt sollte der moderne Epiker in einem „Gedichte“, in einem Gesange zur Darstellung bringen? gestalten können?

Nimmermehr! Das läßt sich in Verse nicht mehr fassen; das läßt sich nicht mehr singen, das läßt sich nur noch sagen. Ἔπος! das Wort! wir heißen noch heute darnach! Es ist unser Zauberstab, wie es der der homerischen Dichter war; unsre Macht, unser alles — unter einer Bedingung. Unter der Bedingung, daß wir aus diesem unserm Alles alles machen, was sich daraus machen läßt; es frei geben, ganz frei; es lösen aus den Banden, die einst Blumen waren und jetzt drückende, in das Fleisch unsers Lebens schneidende Ketten sind; es vom Verse lösen und erlösen, damit es, so erlöst, auch uns erlöst; wir machtvoll, wie der Erdgeist im Faust, die weite Welt durchstreifen können, und trotzdem, oder gerade deshalb auch ein Auge für den Wurm haben, „der den Staub durchwühlt“, und nicht bloß ein Auge, auch eine Empfindung des Mitleids — und für diese Empfindung ein ἔπος — ein Wort!

Ja, wahrlich! „ein episches Gedicht im 18. Jahrhundert muß ein ganz anderes Ding sein, als eines in der Kindheit der Welt!“

Aber was denn endlich muß es sein? Ein Roman.

Wenn wir so jetzt erst zu unserm Thema zu kommen scheinen, so ist es glücklicherweise nur ein Schein; in Wirklichkeit stehen wir längst, ich möchte sagen, im Mittelpunkt der Frage, von dem

aus wir leicht die Radien nach jedem Punkte der Peripherie ziehen und überall die Grenzen des Gebietes, welches der Roman beherrscht, genau bestimmen können.

Denn erst jetzt — jetzt, wo für den Epiker jede Schranke gefallen, sein Gebiet grenzenlos scheint — können und müssen wir von den Grenzen sprechen, weil wir sie uns selbst ziehen müssen, wollen wir nicht, daß jene Aehnlichkeit, die wir im Anfang zwischen dem Mann der Wissenschaft und dem Epiker konstatierten, für uns verhängnisvoll werde.

Haben wir doch jetzt mit ihm ein und dasselbe Organon, das prosaische Wort, wie wir mit ihm von Anfang an denselben Vorwurf hatten: den Menschen in der vollen Breite und Tiefe seiner Beziehungen zu seinesgleichen und zur Natur. Wie nah' liegt hier die Verführung — und wie viele unterliegen ihr! — das gleiche Ziel auch mit dem gleichen Mittel, auf dem gleichen Wege erreichen zu wollen!

Und doch sind diese Wege himmelweit verschieden; so weit, wie es der einzelne konkrete Fall von der Regel ist, die aus der Fülle sämtlicher konkreter Fälle abstrahiert wurde; so verschieden, wie die Thätigkeit der Phantasie vor der der reinen Vernunft und Urteilskraft; so verschieden, wie die künstlerische Darstellung von der wissenschaftlichen Analyse und Synthese.

Aber diese durch die Verschiedenheit der geistigen Funktionen und der obligaten Methoden der Darstellung ein für allemal gesetzte, unübersteigliche Grenze zwischen Wissenschaft und Poesie muß ich hier in ihrer ganzen Bedeutung als erkannt und anerkannt voraussehen.

Um so straffer müssen wir jetzt die Konsequenzen ziehen, die aus der gewonnenen Einsicht, daß die in dem antiken Epos gebundenen Elemente sich in Folge der veränderten Quantität des epischen Stoffes voneinander getrennt haben, für den modernen

Dichter hinsichtlich der Wahl seines Stoffes und der Behandlung desselben resultieren.

Erstens wissen wir jetzt, daß der epische Stoff unendlich ist; und davon ist die ganz einfache Folge, daß der moderne epische Dichter sich als einen „Teil des Teils, der früher alles war", fühlt und weiß, d. h. daß er sich ein Stück von dem unendlichen Gebiet absondert und sich mit weiser Mäßigung innerhalb dieser Grenze hält, die er schon deshalb nicht zu weit ziehen wird, weil er auf sich allein angewiesen ist, kein Sangesbruder ihm zu Hülfe kommt, der ihm ein vergessenes Kapitel nachschriebe, ein falsches Motiv verbesserte, eine Episode einflöchte, das Werk unterhaltender und anmutiger zu machen. Hier können wir nur ganz im allgemeinen sagen, daß die Grenze seines Gebietes nach dieser Seite durch zweierlei Momente bestimmt wird: einmal durch die epische Kraft, die in ihm waltet, und ihn mit Leichtigkeit eine Last bewältigen läßt, unter der ein anderer auf dem halben Wege zusammenbricht; und zweitens durch das Maß der Empfänglichkeit seiner Leser, an welchem er wiederum, da es ziemlich richtig ist, seine Leistungsfähigkeit messen kann und seine etwaige neunbändige Ueberkraft zügeln muß.*)

Aber der moderne Dichter muß seinen Stoff nicht nur quantitativ sorgsam abwägen — wir erinnern uns an Walter Scotts humoristisches Wort! — er muß denselben auch — und das ist von der entscheidensten Wichtigkeit — aus der idealen Zeitlosigkeit des antiken Epos von vornherein in eine ganz bestimmte Zeit verlegen. Wir erinnern uns, wie wenig es mit dem Homerischen: „Wie jetzt die Menschen sind!" auf sich hatte; wie im Gegenteil gerade diese schalkisch-naive Mahnung bewies, daß der einzige

*) Uebrigens gilt dieser Maßstab auch bereits für den homerischen Dichter. „Die Fassungskraft der Zuhörer allein ist es, nach dem Aristoteles, welche den sonst unbegrenzten Umfang des epischen Gedichtes nicht genau, aber doch ungefähr bestimmt." Fr. v. Schlegels sämtl. Werke. III. S. 84.

Unterschied zwischen den Menschen von einst und den Menschen von jetzt in der Wunderkraft bestand, mit der der Dichter jene ausstatten mußte, um sie überhaupt von diesen abheben zu können; und wie gerade das unendliche Behagen der Zuhörer durch die Klarheit hervorgebracht wurde, mit welchem der epische Spiegel ihr eigenes, allerdings idealisiertes Selbst wiedergab.

Von dieser epischen Unschuld kann jetzt, nachdem wir vom Baum der Erkenntnis gegessen, nicht mehr die Rede sein. Wir alle sind, wenn nicht Historiker von Fach, doch durch die Schule und die Museen gelaufen, haben vielleicht die Denkmäler, die Spuren der Vergangenheit an Ort und Stelle aufgesucht, bewundert und halten uns überzeugt, daß allerdings die Menschen von jetzt sehr viel anders als die von ehemals sind. Ja, dies „ehemals“ ist uns bei weitem kein allgemeiner Begriff, keine undeutliche Gesamtvorstellung mehr, wie den Alten ihr „ehemals“ und den Kindern das: „Es war einmal“ ihrer Märchen — im Gegenteil: wir wissen die Ringe der Jahrhunderte am Baum der Zeit zu zählen und zu sondern, und nicht bloß der Jahrhunderte, der einzelnen Jahre selbst; und so kann es dem Romandichter gar nicht mehr einfallen einen Roman zu schreiben, der irgend wann spielt: er muß sich von vornherein entscheiden: ob er sich zu der einen oder andern der zwei Kategorieen bekennen: ob er einen historischen oder einen modernen Roman schreiben will.

Der historische und der moderne Roman sind die beiden Erben des alten Epos. Ob gleichberechtigte? — das zu entscheiden, bedarf einer längeren Untersuchung, als ich sie hier anstellen kann, wo ich mich vielmehr mit einigen Andeutungen nach dieser Seite begnügen muß, für deren Ausführung sich wohl einmal eine schickliche Gelegenheit findet.

Und da möchte es sich bei diesem Erbstreit wohl zuerst um die Grenze handeln, welche das Gebiet der einen Gattung von der der andern scheidet. Ich meine, es ließe sich dieselbe hin-

reichend genau ziehen, wenn man nicht kurzsichtig ist und nicht eigensinnig sein will. Ich für mein Teil würde jeden Roman einen modernen nennen, der eben in der Gegenwart, wenn wir diesen Begriff nicht zu eng fassen, oder, soll ich denselben dennoch genauer definieren: in einer Zeit spielt, welche noch in dem vollen Licht der Erinnerung der jetzigen Generation liegt. Im Gegensatze dazu muß ich einen Roman als einen historischen bezeichnen, welcher in einer Zeit vor sich geht, auf welche dieses Licht nicht mehr oder nicht mehr vollkräftig fällt, und so würde ich einen Roman wie Fritz Reuters „Ut de Franzosentied“ allerdings schon für einen historischen halten.

Und ich halte ihn sogar für einen sehr guten historischen Roman und glaube, daß, um von dem übrigen abzusehen, gerade die Situation desselben, so nahe an der Grenze, die den historischen vom modernen Roman trennt, ein wesentlicher Grund seiner Vorzüglichkeit ist. Denn, sollte auch desselben Dichters derbes Wort: „Wenn Einer 'ne Geschichte ordentlich wedder vertellen will, dann möt Einer dor sülwst mit mang west sin, oder taum wenigsten möt hei s'ut de Mund von de Lüd heww'n, de't wat angeiht“ — ich sage, sollte auch dies derbe Wort, wie wohl zweifellos, nur auf den modernen Roman ursprünglich gemünzt sein, es deutet doch auch sehr scharf nach der Richtung wo für den historischen Dichter die Grenze liegt und die vielleicht so zu bezeichnen wäre: er muß für die Geschichte, die er erzählen will, wenn nicht die frischeste Quelle der mündlichen Tradition, so doch Quellen haben, die noch frisch fließen und vor allen Dingen reichlich fließen. Sonst gerät er allerdings in die Gefahr, im Sande dürrer Gelehrsamkeit, die er uns für Poesie ausgiebt, stecken zu bleiben; oder sich, um ein anderes Bild zu gebrauchen, das eine andere Seite der Gefahr andeutet: wie das Tier des Dichters, im Nebel seinen Weg suchen zu müssen, auf dem ihm niemand mit gesunden Sinnen folgen mag und kann.

Denn phantasieren heißt noch lange nicht künstlerische, respektive dichterische Phantasie haben, am allerwenigsten epische, die, wie wir wissen, die des betrachtenden Dichters ist, der seine Menschen also immer sehen muß; und sie notwendig, weil er sie eben sieht, immer auf dem Hintergrunde der Natur und im Zusammenhang mit dem jedesmaligen Kulturstande sieht. Wie kann er aber sehen, wo nichts oder nichts mehr zu sehen ist? Wo die Woge der Zeit das Menschentreiben bis auf kaum erkennbare Spuren, und vielleicht spurlos verwischt hat? Des epischen Dichters Menschen sind nicht, wie die des Dramatikers, Uhren unter einem Zifferblatt von Glas; seine Uhren müssen Gehäuse haben, von Gold, Silber oder Tombak — gleichviel; aber ohne Gehäuse nehmen wir sie nicht.

Deshalb mein Rat an die historischen Brüder, wenn sie mir einen Rat verstatten wollen: es so einzurichten, daß jene fürchterlichste aller Fragen: was geht denn uns die Geschichte an? gar nicht aufgeworfen werden kann, wobei sie dann freilich Gefahr laufen, sich des schönen Vorteils der ruhig klaren Objektivität zu entschlagen, die ein ferner liegender Stoff ihnen möglich zu machen scheint. Denn indem sie einen Stoff wählen, der näher liegt, mit dem wir uns noch durch einen ununterbrochenen Zusammenhang geistig und gemütlich verbunden wissen, der uns also ganz entschieden angeht, vielleicht sehr viel angeht — laufen sie wieder jene grausame Gefahr, welcher ihr moderner Bruder fortwährend ausgesetzt ist — die Gefahr: tendenziös zu werden, oder, um den klassischen Ausdruck für die Sache zu gebrauchen: nicht mehr den Geist der Zeiten, sondern nur noch ihren eigenen Geist zu geben.

Ueberlassen wir dem historischen Dichter sich gegen diesen eventuellen Vorwurf seiner Gegner (unter denen die Historiker von Fach die unerbittlichsten zu sein pflegen) zu verteidigen, wie er kann; und sehen wir, was es mit der Anklage der Tendenz, die

dem modernen Romandichter, sobald er seine Aufgabe ernst und groß nimmt, fast ausnahmslos gemacht wird, für eine Bewandnis hat.

Es scheint sich aber damit so zu verhalten.

Der moderne Dichter hat — im Gegensatz zu seinem glücklicher situierten antiken Kollegen — nicht nur keine Arbeitsgefährten und Mitgenossen im engeren Sinne; er hat auch — selbst wenn er sonst nicht unbeliebt ist — kein Publikum, wie jener, dessen Publikum mindestens so groß war wie sein Volk, und dessen er unbedingt gewiß sein konnte, weil er weniger der liederreiche Mund dieses Volkes, als vielmehr der Mund dieses liederreichen Volkes war.

Von dieser entente cordiale zwischen dem Dichter und seinem Publikum ist in unsern Tagen nicht mehr die Rede. Im besten Falle ist sein Publikum doch nur ein Fragment seines Volkes, und er ist gar nicht sicher, daß er die Gunst dieses Fragments, welche er sich mühsam genug errungen, nicht bei nächster Gelegenheit, ich meine mit seinem nächsten Werk, grausam verscherzt.

Und deshalb braucht dies Werk nicht unbedingt schlechter zu sein als seine früheren. Es ist nicht wahrscheinlich, aber auch unmöglich ist es nicht, daß der Dichter weiter sieht, als seine Zeitgenossen; daß er im Rechte ist, und jene im Unrecht; und daß sein ganzes Unrecht darin besteht, seinen Standpunkt in einer Zeit behauptet zu haben, in welcher seine Zeitgenossen, von ich weiß nicht welchem Wirbelwind der Leidenschaft ergriffen, Hosiannah! schrieen, wo sie morgen Kreuziget ihn! rufen werden.

Die Frage ist endgültig selbstverständlich nur von der Zukunft zu entscheiden; aber nicht minder selbstverständlich ist, daß sie vorläufig gegen den Dichter entschieden wird von dem Publikum, das in so unzweifelhafter Majorität und also, wenn nicht im Recht ist, doch die Macht hat und von derselben in Verurteilung des anmaßlichen Dichters — zumal in Deutschland —

meistens recht ausgiebigen Gebrauch macht. Das ist denn freilich sehr empfindlich für den Dichter, der sich plötzlich von seinem Gefolge verlassen, von den bisher Wohlwollenden selbst mit Kälte behandelt, von den Uebelwollenden mit Hohn und Spott überschüttet sieht, und nun seinerseits von dem Wankelmut, der Einsichtslosigkeit und Undankbarkeit des leve vulgus sprechen zu dürfen glaubt. Aber ich möchte meinem modernen Bruder, wenn ihm dergleichen begegnet, freundlich raten, in ernsteste Erwägung zu ziehen, ob er nicht doch vielleicht über seine Grenze hinausgegangen ist. Wenn der historische Dichter nämlich nicht so weit von seinem Gegenstande entfernt stehen durfte, daß er denselben überhaupt nicht mehr oder zu undeutlich sah, so verfällt der moderne in den entgegengesetzten Fehler, sobald er seinem Objekte so nahe tritt, daß er dasselbe gar nicht von allen Seiten ruhig betrachten kann und, getrieben von dem mehr oder weniger klaren Gefühl der eignen Unklarheit, sich mit sich selbst und mit seinen Lesern in doktrinären Parabasen zu verständigen sucht; vielleicht auch, den Widerspruch, auf den er stoßen wird, voraus empfindend, in leidenschaftlicher Erregtheit seine Ansicht nun gerade erst recht schroff accentuiert und so im schlimmen Sinne tendenziös wird.

Im guten Sinne muß er es nach meiner Meinung nämlich immer sein, d. h. er muß immer, weil er gar nicht anders kann, auf einem bestimmten Standpunkte stehen. Und wohl ihm, und wohl seinen Lesern, je fester er auf diesem Standpunkte steht, und freilich auch, je höher dieser Standpunkt ist. Aber das letztere — die Höhe des Standpunktes — sollte ihn immer erst in zweiter Linie kümmern, deshalb, weil die Fundamentalbedingung im Leben und in der Kunst die Kraft ist, überhaupt einen Standpunkt einnehmen, sich auf einem Standpunkt festhalten zu können. Wer die Welt kennt, weiß, wie selten diese Kraft gefunden wird, die man von jedem fordern zu dürfen

glaubt. Wo aber immer sie gefunden wird, da darf man sicher sein, daß der betreffende kraftvolle Mensch, der kraftvolle Künstler vom Leben selbst, von seiner Kunst selbst getragen und höher gehoben wird. Denn wie wir im handelnden Leben von einer Logik der Thatsachen und Verhältnisse reden, welche den geborenen Politiker, den echten Staatsmann oft in eine Position und Rolle drängen und zwingen, von deren Höhe und Bedeutung sich seine Bescheidenheit in früheren Jahren nichts träumen ließ, so dürfen und müssen wir etwas ähnliches von der Kunst behaupten. Auch in ihr ist eine wunderbare Konsequenz, eine Nötigung zum immer umfassenderen, sichereren Gebrauch ihrer Mittel, welchem sich der Mann, der den Stoff zum rechten Künstler in sich trägt, gar nicht verschließen kann. Von ihm gilt im höchsten Sinne das schöne Wort, daß der Mensch mit seinen größeren Zwecken wächst. Und wie der Mensch nicht, um selig zu werden, das Gute thut, sondern das Gute thut, weil es ihn beseligt, so strebt der Künstler nach immer größerer Klarheit, Vertiefung, breiterer Uebersicht, um das Schöne immer reiner, immer voller und herrlicher schaffen zu können.

Er kann aber das Schöne nicht schaffen und am wenigsten kann es der epische Künstler ohne die strikteste Observanz des Gesetzes der Objektivität. Sie ist für ihn das oberste Gesetz, sein Leitstern, den er nun und nimmer aus dem Auge verlieren, nach dem er sich immer wieder orientieren, und auf jedem Punkte feststellen kann, ob er noch innerhalb der seinem Gebiete gesteckten Grenzen sich bewegt, mag er nun das Bild der Menschheit im Spiegel längst vergangener Zeiten aufzufangen suchen, mag er sich bemühen „dem Jahrhundert und Körper seiner Zeit“ den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen. Immer wird er sich bemühen, volle, runde Menschen zu schaffen, die sich kräftig herausheben aus dem Hintergrunde ihrer Natur, ihres Landes, ihrer Zeit; sich bemühen, diese Menschen in Aktion zu versetzen, in Atem zu erhalten; nichts

von diesen Menschen zu wollen, was sie nicht können; und nichts zu wollen, was er nicht durch diese Menschen kann. Auch nicht ein Titelchen mehr und nicht ein Jota mehr! Hic Rhodus, hic salta! Und Rhodus ist groß genug, wird dadurch jedenfalls nicht größer, daß er historische Abhandlungen oder archäologische Vademekums für epische Poesie erklärt; oder seinen representative men modernsten Schlages Tendenzzettel aus dem Munde hangen läßt; oder in verschwommener Idealisierungssucht Schemen statt Menschen und Symbole statt der Sache giebt; oder die Welt, die er zu schildern und darzustellen verzweifelt, in einen romantischen Nebel hüllt, der nicht Tag und nicht Nacht ist; oder uns einen künstlerisch nicht durchgegohrenen und geläuterten humoristischen oder satirischen Mischmasch für gesunde epische Speise und Trank verkaufen möchte.

Er aber — der epischen Muse echter Jünger — thue seine ehrliche Arbeit, und feile wie der Goldschmied von Ephesus, unbekümmert um des Gassenvolkes Windesbraut, immer fort „an den Hirschen und Tieren, die seiner Gottheit Kniee zieren“ und denke und spreche mit dem alten Meister:

Wills aber einer anders halten,
So mag er nach Belieben schalten;
Nur soll er nicht das Handwerk schänden,
Sonst wird er schlecht und schmählich enden.

III.

Der Held im Roman.

Mit besonderer Beziehung auf George Eliots Middlemarch.

(1874.)

Wenn ich in die Ueberschrift dieser Untersuchung, welche ein bereits in „Finder oder Erfinder“ angeschlagenes Thema auszuführen bestimmt ist, den Titel eines der bedeutendsten englischen Romane der Neuzeit mit aufgenommen habe, so ist es, weil mir derselbe, indem er sich gegen gewisse epische Gesetze, die ich klar stellen möchte, in einer fast beispiellosen Weise auflehnt, zur Demonstration der Abwege, auf welche der Dichter bei der Nichtbeobachtung jener Gesetze gerät, ganz besonders geeignet scheint.

Ich habe in dem vorhergehenden Aufsatze (das Gebiet des Romans) nachzuweisen gesucht, daß es sich überall, wo die epische Phantasie waltet, schließlich gar nicht um den Menschen handelt, wie er sich als Individuum darstellt, in dieser oder jener besonderen Situation, erfüllt von diesem oder jenem Gefühl, oder in Konflikt mit einem andern Individuum als handelndes Wesen unter dem Druck dieser oder jener Leidenschaft, sondern vielmehr um die Menschheit, um den weitesten Ueberblick über die menschlichen Verhältnisse, um den tiefsten Einblick in die Gesetze, welche das Menschenleben regieren, welche das Menschentreiben zu einem Kosmos machen.

Nun giebt es zwei Wege, auf denen der Romandichter diesem Ziele — das ich mit einem Worte: die epische Totalität nennen möchte — entgegenstrebt.

Der eine ist, daß er in seiner Dichtung Gestalten über Gestalten vorführt, Ereignisse auf Ereignisse, Fakta auf Fakta häuft, Handlung in Handlung schlingt.

5*

Der zweite, daß er, um die Sprünge zuzudecken, welche die konkrete Darstellung etwa läßt; um dem endlichen Faktum womöglich eine unendliche Bedeutung zu geben, und so den Leser, vielleicht auch nur sich selbst, scheinbar auf die höchste Höhe der betrachtenden Uebersicht zu heben, die Reflexion zu Hülfe nimmt, die er aus den im Roman von ihm geschilderten Zuständen, dem Charakter der dort auftretenden Personen, vielleicht auch nur aus seiner (des Dichters) individueller (von jenen Zuständen und Personen ganz abgesehener) Erfahrung hervorleitet; auch wohl diese Reflexion mit dem Ausdruck seiner individuellen Empfindung begleitet.

Diese beiden Mittel sind in ihrem innersten Wesen verschieden.

Das erste liegt seiner Natur nach nicht nur völlig innerhalb des Bereiches der epischen Kunst, sondern ist sogar das einzige, dessen sich der Romandichter, solange er Dichter sein will, bedienen darf. Der Fehler kann also nicht in der Qualität des Mittels, sondern nur in der falschen Anwendung, nicht in dem Gebrauch, sondern in dem Mißbrauch desselben bestehen.

Das zweite liegt völlig außerhalb des Bereiches der epischen Kunst; ja, ist dem Wesen derselben diametral entgegen.*)

---

*) Ich kann mich nicht enthalten zur Feststellung dieses Kardinalpunktes, auf die Gefahr hin, dem Folgenden vorzugreifen, einen Gewährsmann zu citieren, dessen tiefe Einsicht in das epische Wesen, wie in das aller Poesie, noch immer nicht hinreichend geschätzt wird, und auf dessen Autorität ich mich in der Folge dieser Blätter noch oft berufen werde, ja, noch viel öfter berufen würde, wenn ich dadurch den Text nicht mit Noten zu überbürden fürchtete. Es ist dies Friedrich von Schlegel, und die betreffende Stelle findet sich in seiner „Geschichte der epischen Dichtkunst der Griechen" (Ges. Werke. 2. Original-Ausgabe. Wien 1846. I. 98) und lautet: „In einer Dichtart, wo alles Dargestellte nur möglich scheinen soll, wird sich natürlich vieles finden, welches durchaus ungeschickt ist, wirklich zu scheinen. Da nun jede Aeußerung eigener Empfindung oder eigentümlicher Beziehungen des Dichters in seiner Person ihrer Natur nach gegenwärtig und wirklich scheinen muß,

Das durch und durch poetische homerische Epos macht ausschließlich von dem ersteren Gebrauch (in der Ilias allerdings mit einer Ausgiebigkeit, die manchmal zum Uebermaß und deshalb unkünstlerisch wird, ohne aber jemals unpoetisch zu sein); sonst ist mir auf dem Gebiete der Epik kein Produkt bekannt, das sich von dem zweiten gänzlich frei hielte.

Allerdings mit unendlicher Verschiedenheit des Grades, von welcher man im allgemeinen nur feststellen kann, daß *das epische Vermögen und die Reflexion* für gewöhnlich in genauester Proportion stehen, so daß, wo das Maximum jenes, das Minimum dieser sich findet, und umgekehrt. Das mehr als sporadische Auftreten der Reflexion bei bedeutenden Dichtern ist deshalb ein sicheres Zeichen, daß ihre Kraft entweder nachgelassen hat, oder die vorliegende epische Aufgabe mindestens das Maß ihrer Kraft übersteigt; wo die Reflexion von vornherein wuchert, ist dagegen episches Unvermögen meistens auch von vornherein zu konstatieren. Sehr, sehr selten sind Fälle, wo ein wahrhaft bedeutender Dichter beide Mittel — das richtige und das falsche — mit derselben verhängnisvollen Energie in Anwendung bringt.

Ein solcher Fall liegt nun eben in George Eliots Middle-

---

so begreift sich's, warum in einem Epos . . . eine einzelne lyrische Betrachtung oder ein Hervortreten des Dichters eine so unangenehme Störung verursacht. Es entsteht dadurch ein Widerstreit in der epischen Darstellung; die kleinste lyrische Beimischung versetzt die Hörer in die Gegenwart, und macht, daß sie auch von allen übrigen Teilen des Gedichtes den Schein der lebendigen Wirklichkeit erwarten, und fordern, was sie nicht leisten können. Da sich nun jede auch noch so episch behandelte und ausgeführte persönliche Aeußerung des Dichters dem Lyrischen nähert, so ist es eine große Vortrefflichkeit des Epos, wenn das Werk auch nicht eine Spur von seinem Urheber enthält; wie es die Alten so häufig mit Erstaunen und Lob von den homerischen Gesängen bemerken." — Es sollte mich freilich nicht wundern, wenn die epischen Dichterlinge nach dieser Probe auf das weitere Studium eines Schriftstellers verzichten, der sich so frank und frei zu Wahrheiten bekennt, welche auf sie wie der Anblick des Gorgonenhauptes wirken müssen.

(but for Sel. 'Epik' & 'Roman'!)

march vor, und der Fall ist um so merkwürdiger, als jene Mittel, die sich infolge der Grundverschiedenheit ihrer Natur für gewöhnlich einander ausschließen, hier so durchaus zusammen- und aufeinander wirken, daß der schrankenlose Mißbrauch des einen gewissermaßen die entsprechende Schrankenlosigkeit nicht nur möglich macht, sondern geradezu hervorruft, und auf diese Weise ein vollständiger circulus vitiosus entsteht, der den sonderbarsten und interessantesten Beitrag zu dem giebt, was ich die Pathologie des Romans nennen möchte.

Bevor wir indessen auf den interessanten Fall näher eingehen können, müssen wir erst einmal festzustellen versuchen, worin der legitime Gebrauch des legitimen Mittels besteht; wie weit der Dichter mit der ausschließlichen Anwendung desselben möglicherweise kommen kann; und wo die verhängnisvolle Grenze liegt, an welcher er entweder Halt machen muß, oder doch nicht weiter zu kommen vermag, ohne Gefahr zu laufen, ins Grenzenlose zu geraten, d. h. das Kunstwerk zu zerstören.

Und hier ist es nun, wo in der Technik des Romans der Begriff und das Wesen des Helden bestimmend eingreift, aus dessen Lehre wir deshalb jetzt das Notwendige mitzuteilen haben: ob der Roman einen Helden haben muß? wer der Held ist? welches seine Würden und Bürden sind?

Der aber hätte von dem Weben und Walten der epischen Phantasie keine Ahnung, welcher daran zweifelte, daß der Roman einen Helden haben muß, und zwar deshalb: weil der epische Dichter anders als Gestalten schaffend gar nicht gedacht werden kann; weil für ihn über einem Roman brüten und über Gestalten brüten, vollkommen dasselbe, ja, — wenn für so tief verborgene Dinge überhaupt noch bestimmte Bezeichnungen möglich und zulässig — weil der erste Keim des Romans und die erste dämmernde Ahnung einer bestimmten Gestalt absolut identisch sind. Die Entstehung eines Romans ohne diese Gestalt wäre für

den Aesthetiker, was für den Naturwissenschaftler die generatio aequivoca: ein Gedankending, dessen Vorkommen in der Wirklichkeit noch niemand nachgewiesen hat.

Ich habe von einer „ersten dämmernden Ahnung" dieser Gestalt gesprochen, und dadurch vielleicht der Vermutung Raum gegeben, als gleiche ihre Entstehung jedesmal dem zögernden, tastenden Aufdämmern des Morgenlichtes, aus dem nach und nach in der Horen Tanz sich der volle strahlende Tag entwickelt. Das ist aber keineswegs immer der Fall; für die kleine Welt, die der Dichter brütend in seinem Gehirne hält, kann auch ein plötzlicher Werde-Licht-Moment kommen, wie er nach der mosaischen Sage für die große kam. Aber ob allmählich, oder auf einmal geboren; ob in zerfließenden Umrissen, oder fast schon ausgerundet vor des Dichters inneres Auge tretend — die Gestalt, welche sich zuerst von den schwankenden, die sich zudrängen, loswindet und loslöst, ist der Held.

Allerdings vorläufig nur so zu sagen: de jure, nach dem Rechte der Erstgeburt.

Ob er es auch de facto bleiben, ob er sein Recht zu behaupten, seine Obliegenheiten, Funktionen und Pflichten zu erfüllen imstande sein wird, ist eine ganz andere Frage, die uns sofort beschäftigen soll. Vorläufig müssen wir feststellen, daß einen solchen Erstgeburts- oder De-jure-Helden jeder Roman hat, auch der schlechteste, auch der, in welchem die erste Person nachträglich ihre Machtvollkommenheiten an eine zweite, oder gar an mehrere Personen abtritt; auch der Roman, von welchem selbst der Autor behauptet: er habe keine derartige Person, er habe keinen Helden, wie z. B. Thackeray von „Vanity Fair". Wenn hier der Zusatz „without a hero" nicht, wie ich vermute, eine Malice des Autors war und soviel sagen sollte, als: glaubt nicht, daß ich es auf die arme Becky Sharp gemünzt habe! ich meine euch alle, alle! keiner von euch ist um ein Haar besser als Becky

Sharp! — im ästhetischen Sinne ist Becky Sharp die Heldin von Vanity Fair und nicht bloß de jure, sondern auch de facto.

Was verstehe ich unter dem letzteren Ausdruck? oder: welche Obliegenheiten, Funktionen und Pflichten hat die erste Person zu übernehmen und zu erfüllen, um faktisch der Held — oder die Heldin, was ja natürlich ästhetisch gleichbedeutend ist — des Romans zu sein?

Hier lassen sich nun mit vollkommener Deutlichkeit zwei Seiten in der Stellung des Helden unterscheiden.

Die eine ist sein Verhältnis zum Dichter, ein Verhältnis, das ich, im Gegensatze zu dem zweiten, von dem wir sofort sprechen werden, ein rein persönliches nennen möchte. Ein rein persönliches Verhältnis und ein sehr inniges, das auch, wenn alles gut gehen soll, so bis zum Ausgang bleiben muß.

Der Held ist nämlich gewissermaßen das Auge, durch welches der Autor die Welt sieht, in diesem Roman wenigstens, in diesem Stadium seiner Entwicklung wenigstens; und, wenn das zu viel gesagt ist — meistens wird es nicht zu viel sein —, so ist der Held doch ganz sicher der Gesichtswinkel, unter welchen uns der Autor das Stück Menschentreiben, das er aus dem Ganzen ausschneidet, gerückt hat, unter dem er wünscht, daß wir es betrachten möchten.

Außerdem aber — und das ist noch viel wichtiger und damit beginnt seine offizielle Mission — der Held ist der Maßstab, welchen der Zeichner auf seiner Karte notiert; die Staffage, die der Maler in seiner Landschaft anbringt, damit man an ihr die Bäume im Vordergrunde und an den Bäumen im Vordergrunde die Hügel des Mittelgrundes und an diesen wieder die Berge messe, welche den Horizont abschließen. Ob dieser Maßstab ein Zoll oder eine Linie, ob diese Staffage ein Mammut oder eine Maus — das ist völlig gleichgültig; aber es muß oben und unten und rechts und links und vorn und hinten dieselbe

Relation stattfinden. Durch die ganze Odyssee wandelt der Sohn des Laertes, und Gefährten, Lotophagen und Kyklopen, ja die ewigen Götter selbst — man mißt sie, man wägt sie, man schätzt sie nach dieser unveränderlichen Gestalt; — durch die ganze Ilias, durch allen Staub des Blachfeldes, durch den heißen Tag und die ambrosische Nacht immer und immer schauen wir des Achilleus mächtiges Bild, schauen es selbst noch dann, wann er ganze Gesänge hindurch hinter den Falten seines Zeltes verschwunden ist, und wissen jeden Augenblick, daß ihm der Telamonier Ajas bis an die Augen und Odysseus bis an die Schulter und Patroklos bis ans Herz reicht.

Diese Einheit des Maßstabes bedingt die Kongruenz der Teile und damit die Harmonie des Ganzen. Man denke sich, wenn das möglich wäre, Achilleus in der Odyssee nicht als Schemen, sondern handelnd auftreten, — es wäre, wie der Gott, der, sich erhebend, das Gewölbe des Tempels sprengt.

Aber der Held — und darin besteht der schwierigste und zugleich wichtigste Teil seiner offiziellen Aufgabe, an welchem er dann nur zu oft scheitert — der Held ist auch, wie die Grenze der ins Weite und Breite strebenden epischen Kraft so auch die Schranke gegen das Hereinbrechen des Unorganischen, des Grenzenlosen d. h. er ist die Bedingung und Gewähr des Kunstwerks.

Und damit verhält es sich folgendermaßen:

Wenn wir es überhaupt als die Aufgabe des Romandichters bezeichnen können, das Leben so zu schildern, daß es uns als ein Kosmos erscheint, der nach gewissen großen ewigen Gesetzen in sich und auf sich selbst ruht und sich selbst verbürgt, so muß er, mit einer unwiderstehlich logischen und ästhetischen Notwendigkeit, aus diesen vielen Menschen einen aussondern, der gleichsam als der Repräsentant der ganzen Menschheit dasteht, und mit dessen Leben und Schicksalen er das Leben und die Schicksale anderer Menschen in eine Verbindung bringt, die in ihrer Innigkeit und

Unabweisbarkeit ein Abbild und Typus der Solidarität der Menschengeschicke im großen und ganzen ist.

Vielmehr sein soll, als solches gelten soll. Denn, da der einzelne Fall doch niemals die Regel konstituieren kann; ein Menschenleben aber, noch so trefflich herausgearbeitet, noch so folgerichtig mit dem Lauf der Welt in Verbindung gesetzt, mit den Geschicken der Nebenmenschen kombiniert, doch immer nur ein Einzelnes bleibt, an welchem immer nur ein aliquoter Teil des allgemeinen Menschenloses illustriert werden kann, so kann auch, so zu sagen, die Rechnung nicht ohne Rest aufgehen, der Beweis nicht ganz erbracht werden, das Abbild das Urbild nicht völlig decken.

Diese unvermeidliche Differenz zwischen dem epischen Mittel und dem epischen Ziel mit Genauigkeit zu bestimmen, und zu untersuchen, ob in der Kunst nicht selbst eine Möglichkeit geboten ist, der Gefahr zu begegnen und wie weit dies etwa gelingen möchte — dazu gehört eine sehr schwierige und sehr umfangreiche Untersuchung, welche in einem folgenden Aufsatz unternommen werden soll.

Indessen wird man, ohne jener Untersuchung vorgreifen zu wollen, aus der ersten Betrachtung heraus sich leicht über zweierlei verständigen.

Erstens: soll jener Rest auf den möglich kleinsten Ausdruck gebracht werden; der einzelne Fall thunlich viel beweisen; das Abbild dem Urbild möglichst entsprechen, muß es der Natur dieses nachzukommen suchen, d. h. in jedem Punkte Energie, Thätigkeit, oder, da es sich in der Poesie doch nur um Menschen handelt: Handlung sein.

Zweitens: wie wir im wirklichen Leben an die Folgerichtigkeit der Handlungen von Personen nicht glauben, die nicht mit sich selbst übereinstimmen, sich selbst nicht treu sind, so wird in der Dichtung die Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit der Per-

sonen dadurch bedingt, daß ihr Schöpfer, der Autor, ihnen treu bleibt, d. h. nicht nachträglich etwas anderes von ihnen verlangt, als wozu er sie ursprünglich geschaffen hat, und sie mithin — in Folge dieser ihrer ursprünglichen und eigentlichen Natur — zu leisten imstande sind.

Das gilt nun von allen Personen, zumal aber von der Person der Personen, dem Helden, der mit dem Roman geboren wurde, durch dessen Augen der Dichter den ersten Blick in seine fingierte Welt warf, dessen Hand er nicht aus der Hand lassen, dem er sich nun und nimmer seelisch entfremden darf, oder aber — er thäte besser, sich ein und für allemal von ihm zu trennen und — einen neuen Roman anzufangen.

Denn thut er es nicht, mutet er dem Helden die Fortsetzung seiner offiziellen Pflichten zu, nachdem sich das persönliche Verhältnis zwischen demselben und ihm (dem Dichter) gelöst hat, so entstehen daraus für den Roman die unliebsamsten Folgen.

Zuerst, daß der Held schließlich ganz wo anders hingelangt, als er — und mit ihm der Leser — ursprünglich gewollt, weil sein Ziel infolge der Wandlung, die mit dem Dichter vor sich gegangen, mittlerweile ein ganz anderes geworden ist, wenn er überhaupt noch ein Ziel hat.

Oder konnte der Preis und die Zier aller edlen Ritter, als er an jenem ewig denkwürdigen Julimorgen, „durch eine kleine Thür des Hinterhofes aufs Feld hinaus“ zog, den übelgemachten Helm auf dem Kopfe und in dem Kopfe alle die Abenteuer und großen Thaten, zu welchen ihn die Vorsehung erlesen — konnte er ahnen, daß er einst „ruhig und christlich auf seinem Bette“ sterben würde, „nachdem er alle Sakramente empfangen und mit vielen und nachdrücklichen Reden die Ritterbücher verwünscht?“ Wohl uns, daß er es nicht konnte! Und wohl uns, daß Simplicius Simplicissimus erst im 24. Kapitel des

V. Buches die Welt verläßt und verflucht, in die er seiner Zeit eintrat „von Natur geneigt, das Junkernhandwerk zu treiben, wann er nur den Verlag und das Werkzeug dazu hätte!“ Und daß der feurige Liebhaber Mariannens und phantastische Theaterschwärmer in seinem Blut noch keinen Tropfen spürte von dem steifstelligen Verehrer Makariens und kosmopolitischen Auswanderungsagenten!

Das ist das eine Schlimme; schlimmer aber ist, daß mit dem Helden der Roman selbst, so zu sagen aus den Fugen geht.

Wie bleich ist in Cervantes Buch die Sonne geworden, die dem Austritt des Helden so strahlend leuchtete! wie hohl der Maskenscherz am Hofe des scherzhaften herzoglichen Paares! wie ist es am Ende so hohe Zeit, daß der Held das Zeitliche segnet! — Und wie heillos zerfasert sich bei Grimmelshausen, wenn Simplex nach Moskau zum „Knan“ zieht, die bis dahin so prachtvolle Geschichte; wie verzerrt sich ihm die einst so kräftigständige Welt in dem allegorischen Hohlspiegel des Mummelseeabenteuers! und welch trübselig unverhofftes Ende, wenn der cidevant „grüne Jäger“ zuletzt in Verzweiflung den Spiegel samt der Welt zerstört und zerschlägt! — Und wenn Eckermann, was gar nicht anzunehmen, nicht geflunkert hat: welch sonderbares Bild, wie der brave Famulus ein Fascikel nachträglich aufgefundener Novellen in den letzten Teil der Wanderjahre hineinstopft, während der Meister lächelnd zusieht, wie ein Vater, wenn der Junge dem alten Drachen, mit dem er selbst schon gespielt hat, noch ein paar Ellen mehr an den Schweif bindet. Der Drache wird darum doch nicht in den Himmel steigen, und das Publikum wird es nicht merken und wenn auch! was liegt daran! was liegt in der That daran, ob das schattenhafte Treiben Wilhelms auf der Plattform der Observatorien oder in den Boudoirs verblaßter schöner Seelen durch eine Episode mehr oder weniger unterbrochen wird! was liegt überhaupt noch an Wil-

helm, der längst ein Name geworden, und was ist Name als „Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsglut!"

Ich habe diese Beispiele gewählt, weil alle drei Romane, jeder in seiner Art, klassisch sind, und weil sie für meine Auffassung der Stellung des Romanhelden zum Autor einer- und zum Roman andrerseits ein klassisches Zeugnis ablegen. In allen drei Romanen wächst der Autor aus dem Helden heraus, oder vielmehr über den Helden hinaus; und in demselben Maße — wie denn die beiden Verhältnisse in der genauesten Relation stehen — wird der Held für den Roman zu klein. Dann aber tritt ein Punkt ein, wo sich alle Verhältnisse in kaum noch definierbarer Weise verschieben, wo der Held aufgehört hat, von irgend einer wesentlichen Bedeutung für den Roman zu sein, wo aber auch der Roman selbst seine Bedeutung für den Autor verliert, weil derselbe in seiner notwendigen künstlerischen Begrenztheit keinen Raum mehr bietet für die Weltweite und Weltbreite, die das Auge des Autors überblickt, und die auszumessen, und, wo das nicht geht, wenigstens anzudeuten, jetzt sein wichtigstes, ja, schließlich einziges Geschäft ist.

Das heißt aber: es hat sich jener Widerspruch offenbart, von dem wir oben sprachen: der Widerspruch zwischen dem epischen Mittel der konkreten Darstellung und dem unausrottbaren Zuge der epischen Phantasie in das (künstlerisch) Grenzenlose.

Und hier ist auch der Punkt, wo selbst die schaffenskräftigsten Meister und geborenen Epiker nicht verschmähen, sich, um wenigstens annähernd zu ihrem Ziele zu gelangen, jener unkünstlerischen Mittel zu bedienen, die ich unter der Kollektivbezeichnung Reflexion zusammenfasse.

Doch darüber werden wir uns an einer andern Stelle zu verständigen haben.

Hier muß nur noch konstatiert werden, daß in dieser Metamorphose des Helden einerseits und der Verstellung und Ver-

rückung des ursprünglich gesetzten Zieles andrerseits eine zufällig ungewöhnlich lange Zeit, welche der Dichter auf die Abfassung des Romans verwandte, so daß inzwischen in ihm selbst eine bedeutende Wandlung vor sich gehen konnte oder mußte, keineswegs als bestimmender Faktor mitzuwirken braucht. Die verhängnisvolle Wandlung kann sich in dem Dichter auch vollziehen, oder aber: der Dichter kann den ursprünglich eingenommenen Standpunkt mit einem zweiten, vielleicht noch einem dritten vertauschen, während er an dem Roman nicht länger schrieb, als es zu geschehen pflegt. Nur daß es im letzteren Falle ein gut Teil schwerer ist, die einzelnen Stadien des Prozesses anzugeben, als in jenen Fällen, wo historisch feststehende Daten dem Aesthetiker sein Geschäft so wesentlich erleichtern. Die Kritik wird mit kühner Stirn docieren, wie und warum auf die „Lehrjahre" die „Wanderjahre" folgen mußten; und in Verlegenheit geraten, wenn man nach dem Warum und nach dem Wie fragt des Prozesses, der aus einem Romane der ursprünglich „Dorothea Brooke" hieß, oder doch hätte heißen müssen, einen andern machte, für den kaum ein anderer Titel als „Middlemarch" übrig blieb.

Wenn diejenige Gestalt, welche sich von den „zudrängenden" zuerst loslöst und in deutlichen Umrissen vor des Dichters inneres Auge tritt, im ideellen Sinne, und praktisch und faktisch der Held des Romanes ist, so ist Dorothea Brooke die Heldin des Eliotschen Romanes, und „Dorothea Brooke" oder „Miß Brooke" der ursprüngliche Titel des Buches gewesen. Ich glaube das mit solcher Bestimmtheit versichern zu können, als wäre alles in meinem Kopfe und nicht in dem von George Eliot vor sich gegangen. „Eines jener weiblichen Wesen, die, von dem Thatendrang der heiligen Theresa erfüllt, kein thatenreiches Leben fanden, in welchem ein fortwährendes Sichentfalten weitwirkender Thätigkeit für sie möglich war; vielleicht nur ein Leben voller

Irrungen fanden, das Produkt der schlimmen Verbindung einer gewissen Seelengröße und der Erbärmlichkeit der Verhältnisse; vielleicht ein tragisches Fiasko, dem kein geheiligter Sänger die nachträgliche Weihe gab und das so unbeweint in Vergessenheit sank"*) — ein solches Wesen zu schildern mit den trüben und traurigen, vielleicht tragischen Erfahrungen seines Lebens — das war der ursprüngliche Plan. Sollte jemand daran zweifeln: die obigen der Vorrede entnommenen Worte, die ganze Vorrede sagt es — eine merkwürdige Vorrede, die, wie sie dasteht, nicht, was sonst bei Vorreden der Fall zu sein pflegt, nachher, sondern wirklich vorher geschrieben scheint, und die auch zweifellos mit den Anlagen und dem Charakter der Heldin, wenn auch nicht mit ihrem endlichen Schicksal kongruiert, sich aber zu dem ganzen Werk, in welches sie uns doch einführen soll, verhält, wie ein Villa-Portikus, durch den wir in ein Labyrinth gelangen.

Denn nur in dem ersten Akt des Dramas, das uns verheißen ist, erscheint Dorothea als die wirkliche Heldin: als der Mittelpunkt der kleinen Welt, an die sie das Schicksal gekettet hat, wie den Prometheus an den Felsen — der kleinen, kleinlichen Welt einer Landstadt von Spießbürgern mit den obligaten benachbarten Gütern verbrauchter Lebemänner und beschränkter Junker und den Pfarreien sportliebender, frömmelnder, wunderlicher, pedantischer Rektors und Vikare. Diese Welt war der (ästhetisch) notwendige Hintergrund für die Gestalt der Heldin, der dumpfe, hölzerne Resonanzboden gleichsam, über welchem die zarten Saiten ihrer Seele doppelt schmerzlich erklingen mußten; und die Schilderung dieser Welt, an welcher sie zu Grunde gehen sollte, eine Aufgabe, der sich die Dichterin sowenig entziehen konnte, als der Schilderung der Heldin selbst.

Aber, wohlgemerkt: der Hintergrund mußte Hintergrund

*) Middlemarch-Prelude. Ashers Collection.

bleiben, sollte nicht der Gesichtswinkel verschoben, die Perspektive verrückt, der Plan durchkreuzt, der Hintergrund schließlich zum Vordergrund, und die Gestalt der Heldin um ihre Würde und Bedeutung gebracht werden, und so anstatt eines organischen übersichtlichen Kunstwerkes ein Konglomerat entstehen, aus welchem nun der Kunstfreund die herrlichen disjecta membra trauernd und mühsam zusammensucht.

Das aber ist es, was schließlich aus dem ursprünglich einfachklaren Plan geworden ist, und ist es auch, weshalb der Roman nicht mehr „Dorothea Brooke", sondern — wie die Sache liegt, allerdings mit Fug und Recht und leider bezeichnend genug — „Middlemarch" heißt. Und auch wieder nicht bezeichnend genug. Er sollte eigentlich lauten: Middlemarch und diverse umliegende Dörfer.

Wie hat das so kommen können?

Ich will versuchen, die Erklärung davon zu geben, indem ich den Leser bitte, in der Erinnerung zu behalten, was wir oben von der Natur der epischen Phantasie festgestellt haben und ihrer gewaltsamen Tendenz nach Totalität, die gerade in den eigentlich epischen, schaffensfreudigen und schaffensmächtigen Geistern am gewaltsamsten auftritt.

Der Hintergrund, dessen die Dichterin nicht entraten konnte, war von vornherein kein einfacher, durfte kein einfacher sein. Im Gegenteil! daß er ein komplizierter, in tausend und abertausend Details zerbröckelnder war, das machte ihn, der Heldin gegenüber, so verhängnisvoll, das war eben ihr Verhängnis.

Und diese Kompliziertheit, dieses tausendfache Detail ist auch verhängnisvoll für den Roman geworden. Er kam jenem unwiderstehlichen Drange der epischen Phantasie, sich ins Weite und Breite zu entfalten, bevor sie daran denkt, in die Tiefe zu steigen, auf dem halben Wege gleichsam entgegen. Und wie das dann so zu gehen pflegt: was anfänglich für die Dichterin nur

einfache künstlerische wohlverstandene Pflicht war: die detaillierte Schilderung dieser Welt des Detail, das wurde ihr bald eine Lust. Durfte sie doch — vielleicht in einem höheren Grade als je zuvor — die meisterliche Geschicklichkeit entfalten, mit welcher sie das Mikroskop zu benutzen, die feinen und feinsten Werkzeuge der Untersuchung zu handhaben versteht! Und nun kann sie nicht müde werden, uns diese wunderliche Welt sonderbarer Geschöpfe mit allen ihren Gattungen und den Species und Variationen dieser Gattungen zu schildern, zu zergliedern; und wer möchte sagen, daß so gewissenhafte, minutiöse Studien resultatlos geblieben sind! Wenn sie uns erzählt, wie die Middlemarcher einem feurigen jungen Arzt, der sich unter ihnen ansiedeln will, seine reformatorischen Ideeen austreiben (V. Kap. 45); wie sie zu der Eisenbahn, die ihnen auf den Leib rückt, Position nehmen (VI. Kap. 56), so ist das alles so wahr und so traurig und so drollig wie nur möglich.

Und immer wieder von neuem und immer wieder neue Zwerge treten auf; das lag in der Aufgabe; einzeln sind sie ja nichts: sie sind nur mächtig durch ihre Zahl, durch ihr zähes Zusammenhalten, durch die geheimnisvolle Schnelligkeit, mit der sie kommen und verschwinden; sie können nur en masse operieren.

Aber die Masse imponiert und wenn es auch nur eine Masse von Zwergen ist. Die Dichterin bekam Respekt vor dem kleinen eifrigen, klugdummen Gesindel, dessen Macht sie sich gar nicht so groß vorgestellt hatte, das noch ganz andere Dinge konnte und vermochte, als einem armen hilflosen Weibe durch prüde Sitte, steifleinene Moral und sonstige Zwergtugenden das Herz brechen. Ja, wahrlich: die Zwerge! Die stärksten hanfenen Seile der Philister kann ein Simson zerreißen, wenn er seine Kraft zusammennimmt; aber gegen die tausend und abertausend dünnen Fäden, mit welchen die Zwerge ihn an die Pflöcke auf den Sand schnüren, ist auch der Riese machtlos. Das muß noch ein ganz

anderes und ganz anders interessantes Schauspiel sein! Und es ist gerade Zeit es aufzuführen: Dorothea ist in Rom, am Fußgestell des vatikanischen Apoll sich schmerzlich der unheimlichen Thatsache bewußt zu werden, daß sie eine Puppe aus Holz und Leder geheiratet hat; die Bühne ist für den Augenblick leer; den Vorhang in die Höhe! ein neues Drama beginnt, das wir nach seinem Helden einfach: „Lydgate" nennen müssen.

Es hat, wenn man will, dasselbe Thema, im übrigen aber mit dem ersten, das „Dorothea Brooke" heißt, gar nichts zu thun, sowenig, wie Dorothea mit Lydgate, die sich bei Gelegenheit von Mr. Casaubons Krankheit zum erstenmale im Leben sehen d. h. am Ende des IV. Bandes. Dorothea und Lydgates Frau Rosamunde geb. Vincy sind sich Anfang des V. Bandes noch „zwei völlig fremde Damen", trotzdem der Landsitz Dorotheas und die Villa Mr. Vincys vor der Stadt nach aller menschlichen Berechnung keine halbe Stunde voneinander entfernt sein können. Die Fabrikantentochter verkehrt im Hause des Squire Brooke nicht; wohl! — aber zwei hervorragend schöne gleichaltrige Mädchen in einem halbstündigen ländlichen Umkreis, die sich, bis sie zwanzig Jahre geworden, nicht persönlich kennen gelernt, ja nicht einmal gesehen haben sollen — credat Judaeus Apella!

George Eliot glaubt es wahrscheinlich auch nicht; aber sie hatte zu dem wichtigen Geschäft der Introduktion früher absolut keine Zeit, wie eine Köchin die zu viele Töpfe am Feuer hat, sich eines beiseite geschobenen Topfes erst wieder erinnert, wenn er überkocht. Der Vergleich ist nicht edel; aber das tertium comparationis ist richtig.

Da ist noch eine dritte Geschichte: es ist die von Fred Vincy und Mary Garth; da ist noch eine vierte: es ist die Bulstrodes; und das will nicht bloß alles erzählt, sondern wenn Apollo und

die neun Musen wollen, in einen Roman gebracht sein. Aber die Götter sind nicht gnädig. Der unendliche Fleiß, der wirklich bewunderungswürdige Aufwand von Scharfsinn, Tiefsinn, Kombinationsvermögen — es ist alles vergeblich. Eine Welt soll geschaffen werden, und sie stürzt, sie zerfällt, noch während der emsige Arbeiter Stein auf Stein zusammenträgt, Stein an Stein aneinander zu fügen sucht; und zuletzt, da nicht zusammenbleiben will, was nicht zusammengehört, zu den verzeifeltsten Hammerschlägen, zu den verzwicktesten Klammern seine Zuflucht nimmt. Der arme Ladislaw, der sich zweimal unter denselben erschwerenden Umständen von Dorothea bei Rosamunde ertappen lassen muß! Das sind so die Mittel geängstigter epischer Baumeister, die es im Plane versehen haben, „sich in Verlegenheiten Luft zu machen."

Der arme Ladislaw überhaupt! der immer da ist, wo er nicht hingehört, und niemals kommt, wenn er erwartet wird! Er hat eine der schwierigsten Aufgaben durch das ganze Buch hindurch und zuguterletzt gar noch die gewiß nicht leichte: der „heiligen Theresa, die nichts gründet, deren liebende Herzschläge und Seufzer nach einer unerreichten Güte unter Hindernissen verzittern, anstatt sich in einer dauernden That zu konzentrieren" *), zu eben dieser dauernden That zu verhelfen und mit ihr, wenn auch sonst nichts, so doch einen häuslichen Herd zu gründen.

Ja, die Steine, die nicht bei einander bleiben wollen! der Leser weiß davon zu erzählen! Wie oft sind sie ihm unter den Füßen weggerollt und er hat sie wieder mühsam zusammensuchen müssen! Ich glaube ungefähr ein Durchschnittsgedächtnis für die persönlichen und verwandtschaftlichen Beziehungen der Personen in einem Roman zu haben, und es ist mir begegnet, daß, als sich Fred Vincy und Rosamunde Lydgate von ungefähr treffen, ich allerdings an-

*) Prélude.

nahm, sie dürften, wie so ziemlich sämtliche Personen des Romans, in irgend einem verwandtschaftlichen Verhältnisse stehen, bis es mir centnerschwer auf die Seele fiel: sie sind ja Bruder und Schwester! Und wie oft ich mich in den weniger wichtigen Relationen der Vetter- und Basenschaft u. s. w. geirrt und nicht gewußt habe, daß Herr Bulstrode der Schwager von Herrn Vincy sei, weil ich glaubte, Herr Vincy sei Herrn Featherstones Schwager, und ich mir — mit einem Lächeln der Ueberlegenheit — sagte, wie dies doch keinen Grund abgebe, weshalb jene beiden erstgenannten Herren nicht ebenfalls verschwägert sein sollten, und es sich nun endlich herausstellte, daß sich die Sache doch nicht ganz so verhielt, da Herr Featherstone nicht die Schwester von Herrn Vincy, sondern die Schwester von Herrn Vincys Frau zur Frau gehabt — ich kann noch heute ohne ein tiefes Gefühl der Scham nicht daran denken. Und dann: wie stand die Angelegenheit zwischen Fred und Mary, als wir die jungen Leute vor ein paar hundert Seiten zumletztenmale zu sehen das Vergnügen hatten? und dann —

Aber es würde ins Endlose führen, wollte ich alle die Risse und Sprünge verzeichnen, die hinüber und herüber durch „Middlemarch“ laufen. Auch wäre es ganz unnötige Mühe. Niemand, der nach einiger Zeit an das Buch zurückdenkt — und das wird jeder thun, denn es sind Sachen darin, die man nicht leicht wieder vergißt — niemand wird auch nur den Versuch machen, sich dasselbe als ein Ganzes zu denken, sowenig wie er sich verschiedene Dörfer als ein Dorf denkt, weil er sie alle im Vorüberfliegen aus demselben Fenster desselben Eisenbahncoupé gesehen hat.

Und dies Bild ist nur nach der einen Seite richtig, nach der andern ist es gänzlich falsch. Das Verhängnisvolle für das Buch ist gerade, daß der Gesichtswinkel alle Augenblicke wechselt. Hier liegt der Fehler, der unausrottbar bliebe, auch wenn es der Dichterin mit Aufbietung noch größeren Scharfsinns, noch größeren

Kombinationsvermögens gelungen wäre, die Mängel der Komposition einigermaßen zu vertuschen.

Und hier ist auch der Punkt, der für mich der springende ist. Was in aller Welt läge daran, nachzuweisen, daß ein schlecht komponierter Roman mehr in der Litteratur existiert! Aber wie es kam, daß ein so eminentes Talent, wie George Eliot, an einer Aufgabe scheiterte, deren Lösung sie mit ihrer besten Kraft erstrebte — das zu erklären, das erklärt zu sehen, muß für jeden, der die edle Kunst des Romandichtens als Meister oder Geselle übt, ja für jeden Litteraturfreund von zwingendem Interesse sein.

Und wie nah ist die Dichterin ihrem Ziele gekommen! wie hätte sie uns um ein Kleines die Welt wirklich gegeben, die vor ihres „Geistes Auge“ lag! So ganz Chaos ist, was sie uns nun schließlich bietet, ja keineswegs. Niemand kann leugnen, daß alle diese Geschichten ein gewisses geistiges Band verbindet: es ist überall der unerbittliche Kampf der bornierten Krähwinkelei und des herzlosen Philistertums gegen die Hochherzigkeit eines edlen Weibes hier, gegen den berechtigten Ehrgeiz eines tüchtigen Mannes da; gegen die bescheidenen Ansprüche eines braven Jungen, der nur eben kein Philister sein will; gegen die mühseligen Versuche eines Unglücklichen, seine inkorrekte Vergangenheit durch die Korrektheit seines späteren Lebens vergessen zu machen. Alle diese verschiedenen Menschenschicksale lassen sich, wenn nicht durch dasselbe moralische Gesetz, so doch durch dieselbe sociale Erfahrung exponieren; überdies braucht ja der epische Dichter, wie wir gesehen haben, die Breite und Weite des Menschentreibens, da es ihm, dem betrachtenden Dichter, weniger auf den einzelnen Fall ankommt, als auf umfassende Uebersicht; dennoch —

Dennoch muß der Epiker bedenken, daß diese Uebersicht, auf die ihm alles ankommt, unmöglich ist, daß er diese Uebersicht unmöglich macht, wenn er den Leser alle Augenblicke zwingt,

seinen Standpunkt zu verändern, so daß, was eben noch eine Höhe war, wieder zur Tiefe wird, und umgekehrt. „Dann und wann erwächst ein Schwan zu seinem Unbehagen zwischen den jungen Enten auf dem braunen Pfuhle und findet nimmer den klaren Strom und die Gemeinschaft seiner Genossen" *) — sehr schön! Kämpfen wir mit dem Schwan gegen das schnatternde Gesindel; lüften wir die Schwingen mit ihm, den klaren Strom und die Gemeinschaft der Genossen zu suchen; folgen wir ihm überallhin, ziehen wir mit ihm seine pfadlosen Pfade! Wir haben gesehen, daß die stärksten Schwäne auf dieser Fahrt ins Grenzenlose ermüden (und wir mit ihnen); daß sie sich in einem und dem andern Falle, verzweifelnd an ihrer Kraft, ja an ihrem Ziele, kopfüber ins Meer stürzen — immerhin: es lohnte sich doch der Mühe, unser Horizont wurde doch mächtig erweitert, wir sehen sogar eine Zeitlang alles nur durch die Schwanenaugen und sehen die Welt harmonischer als zuvor.

Wie aber, wenn sich der Schwan plötzlich in einen Adler verwandelt? Ein Adler sieht die Welt anders wie ein Schwan; was dem einen recht ist, ist dem andern gar nicht billig. Wir wissen das wohl, sind aber drum doch nicht imstande, in jedem Augenblicke diese Gerechtigkeit und Billigkeit gegen die Betreffenden walten lassen zu können. Dorothea erscheint uns viel stärker, Lydgate viel schwächer, als sie in Wirklichkeit sind. Nicht, weil die Dichterin in der Darstellung, ihrer respektiven Kämpfe und Leiden etwas versehen hätte, durchaus nicht! Es ist im einzelnen alles vollkommen richtig, und wirkt doch falsch, weil wir fortwährend einen Maßstab mit dem andern vertauschen müssen. So konstituiert und bekräftigt die Menge der Beispiele nicht sowohl die Regel, als sie dieselbe vielmehr in Frage zu stellen scheint; und wir geraten schließlich in die Stimmung eines Schülers, der

*) Prélude.

die plane Regel zur Not begreift, dem aber die Menge der Ausnahmen völlig den Kopf verwirrt. In dem Maße, als die Dichterin ihren Horizont zu erweitern strebt, zieht sich derselbe für uns zusammen, und anstatt uns auf die Sternenhöhe zu heben, von der sie träumt, erweckt sie in uns die Empfindung, als ob wir durch ein Labyrinth gekrochen wären. Man vergleiche nach dieser Seite hin die gehobene Stimmung, in der wir einen verhältnismäßig so einfachen Roman wie „Waverley" aus der Hand legen, mit der gedrückten, in welche „Middlemarch" auch den robustesten Romanleser versetzt.

Dabei verdient erwähnt zu werden als charakteristisch und prototypisch für die schließlich resultierende Resultatlosigkeit nach jener, der innern Seite, daß auch die äußere, ich meine die wirkliche Welt, in der diese Menschen leben, in ganz ungewöhnlicher, besonders für englische Romandichter ungewöhnlicher Weise verblaßt und verworren ist, trotzdem es sich doch nur um das eine Städtchen und die paar umliegenden Güter handelt. Ich habe es immer für ein Kriterium echter epischer Arbeit gehalten, daß jede Gestalt sich in jedem Augenblicke voll und ganz von dem lokalen Hintergrunde abhebt, und darin stets einen der höchsten Zauber epischer Dichtungen gefunden. Ebenso müssen Tag und Stunde genau fixiert sein; müssen, sage ich, weil des Epikers Auge immer handelnde Gestalten sieht, und für seine Welt, ebenso wie für die Perception der wirklichen, die Grundvorstellungen des Raumes und der Zeit das A und das O sind. Aber wir kennen den Weg, den Hermes auf goldenen Sohlen über fischwimmelnde Fluten nach der Insel der Kalypso zurücklegt, viel genauer als den, welchen Dorothea in ihrem Wagen von Middlemarch nach Lowick Manor fährt; und ob diese oder jene Scene am Morgen, Mittag oder Abend spielt — es wird uns sogar meistens gesagt, aber — es liegt kein Morgenlicht auf der Scene und keine Mittagshelle und kein Abendschein. Und ob zwischen diesem und

jenem Ereignis eine Woche oder ein Monat oder ein Jahr vergangen, wir wissen es niemals mit Bestimmtheit anzugeben, und würden ganz ratlos sein, wenn nicht dann und wann gewisse vielsagende Fakta, wie die Geburt eines Baby oder dergleichen als willkommene Zeit- und Höhenmesser aus den strudelnden Wassern dieser epischen Ueberschwemmung hervorragten.

Das klingt hart, wenn man es von einem in so vieler Beziehung ausgezeichneten Buche sagt, und ist doch nicht das härteste, was wir zu sagen haben. Der Vorwurf, den wir bis jetzt der Dichterin zu machen hatten, war doch nur, daß sie sich von jener echt epischen Lust des Fabulierens so weit hat verlocken lassen, ihrer Heldin untreu zu werden; daß sie sich in der Wonne des Gestaltenschaffens, die ihr nur der Künstler nachfühlen kann, bis zum Uebermaß berauscht hat. Es war, wenn auch in etwas anderer Wendung, jener unerbittliche, verderbliche, bei den größten Meistern epischer Kunst beobachtete Widerspruch zwischen dem epischen Mittel der konkreten Darstellung und der epischen Breite und Weite, die wiederum ebenso unerläßlich ist. Aber sie hatte doch, indem sie den einen Helden mit einem zweiten und dritten vertauschte, sich noch immer des echten legitimen Mittels bedient; sie hatte noch nicht jene Sünde begangen, welche für den Künstler der Sünden größte ist, die Sünde gegen den heiligen Geist der Kunst, gegen die Phantasie: sie hatte noch zu keinen Mitteln, die nicht im Bereiche der Kunst liegen, sie hatte noch nicht zu prosaischen Mitteln gegriffen.

Welches diese sind; weshalb die Dichterin, indem sie innerhalb eines und desselben Romans ihren Standpunkt und mit dem Standpunkt den entsprechenden Helden wechselte, zu demselben greifen mußte; wie sehr die Anwendung dieser Mittel im Schwange ist — nicht bloß bei George Eliot — und wie erst mit der Anwendung die edle Kunst des Romandichtens wahrhaft in Frage gestellt wird — das ist es, was mir jetzt noch aufzuweisen bleibt.

Welches Mittel gewährt dem Epiker seine Kunst? nur eines! wie kann er die Welt gestalten, die sich ihm gestalten soll und muß? nur auf eine Weise! nur dadurch, daß er Gestalten schafft, daß er diese Gestalten handeln läßt.

Die Sache klingt so einfach, und ist es auch wirklich; und ist so wahr, wie sie einfach ist.

Freilich sie muß auch wohl ebenso schwer sein wie einfach und wahr, oder es würde nicht von Anbeginn der epischen Kunst bis auf den heutigen Tag so sehr, so unglaublich gegen die einfache Wahrheit gefrevelt worden sein und gefrevelt werden. Schläft doch — man darf es ja sagen, nachdem die Entdeckung bereits vor längerer Zeit gemacht wurde — schläft doch zuweilen selbst der gute Homer!

Oder heißt es wach und bei der Sache und „mitten in den Dingen“ sein, wie er es doch sonst ist, wenn er im ersten Gesange der Ilias V. 1—15, von dem Achill sagt — ich erlaube mir, da mir die Voßsche nicht zur Hand, eine prosaische wörtliche Uebersetzung zu geben: „Achill gehörte zu jenen Heldengestalten, denen eine prächtige Bewaffnung zur Erhöhung ihrer Heldenhaftigkeit zu dienen scheint. Seine Hand und sein Handgelenk waren so mächtig geformt, daß er getrost den Schild, welchen ihm Hephästos selbst geschmiedet, tragen konnte, und sein Profil sowohl wie seine ganze Gestalt und sein Behaben schienen stets durch prächtige Bewaffnung nur an Würde zu gewinnen, so daß seine ganze Erscheinung inmitten der übrigen Helden den Eindruck eines schönen Citats aus einer Odysseischen oder Nestorischen Rede in dem Munde des Thersites machte. Man bezeichnete ihn allgemein als sehr tapfer; fügte aber regelmäßig hinzu, daß sein Freund Patroklos ein besseres Herz habe. Gleichwohl trug Patroklos fast ebenso prächtige Waffen, und nur sehr scharfe Beobachter nahmen wahr, daß dieselben sich doch in etwas von denen des Achilleus unterschieden, und mit einer allerdings nur

geringfügigen Nüance arrangiert waren, denn die prächtige Bewaffnung des Achilleus hatte ihren Grund in verschiedenen Ursachen, von denen die meisten auch für Patroklos maßgebend waren. Das stolze Bewußtsein, Helden zu sein, war eine dieser Ursachen: die Familie der Peliden war, obgleich nicht gerade eine zeusentsprossene, doch eine sehr gute; wenn man ihrer Herkunft ein oder zwei Generationen nachging, so fand man unter den Voreltern keine Sauhirten und Ruderknechte, sondern nichts Geringeres als einen Weinbergbesitzer und einen Seeräuberkapitän; und wenn man den Stammbaum noch weiter verfolgte, so kam man auf einen klugen Herrn (βουληφόρον ἄνδρα), der unter Herakles gegen die Amazonen gedient, sich aber hernach wieder dem Eurystheus angeschlossen und sich als Besitzer eines respektablen Grundbesitzes (ἄφνειος βιότοιο) allen Verfolgungen der Herakliden zu entziehen gewußt hatte. Ein Held von solcher Herkunft u. s. w.*)"

Heiliger Schatten, verzeihe, daß ich moderne Kleinheit an Deiner Größe gemessen habe! Oder soll ich moderne Kleinheit um Entschuldigung bitten, daß ich sie neben eine Größe stelle, die zu erreichen sie nie hoffen darf?

Wie oft ist mir dieser Einwand der Grundverschiedenheit der Bedingungen antiker und moderner epischer Poesie und der daraus folgenden Unmöglichkeit, an beide denselben Maßstab zu legen, gemacht worden! Und doch giebt es nur einen Maßstab, und doch ist das Gesetz der epischen Phantasie für uns absolut dasselbe, wie für die Dichter der Ilias und der Odyssee: Du sollst uns Menschen handelnd vorführen, du sollst dies und nichts anderes thun, weil du nichts anderes thun kannst, ohne in demselben Moment aufzuhören, ein epischer Dichter zu sein.

Und dafür etwas zu werden, was sich zu dem epischen Dich-

*) Das Und so weiter bitte ich in Middlemarch I., erstes Kapitel, S. 2 und ff. nachzusehen.

ter verhält, ungefähr wie der geheime Rat zu dem Schlachtenlenker, wie der Kammerdiener zu dem Helden, wie — jene obige Parodie des Anfangs von Middlemarch zu dem Anfang der Ilias.

Sage mir niemand, daß wir Modernen zu diesen epischen Geheimratsmanieren und Kammerdienerkunststücken ein für allemal verurteilt sind! daß kein moderner Roman ohne diese Konzessionen an die Prosa — denn Prosa in des Wortes schlimmster Bedeutung ist es doch wohl! — zustande kommen könne! Ich stelle es durchaus in Abrede, selbst, wenn mir nachgewiesen würde, daß faktisch ein solcher Roman nicht existiere. So kann er jedenfalls noch einmal geschrieben werden; so wird er jedenfalls noch einmal geschrieben werden, von einem Dichter, der mit der vollkommenen Einsicht in jenes große epische Gesetz die nötige Phantasie verbindet. Die große, epische Phantasie, welche alle künstlichen d. h. prosaischen Hülfsmittel verschmäht und verschmähen darf, weil sie stark genug ist, auf sich selbst zu ruhen und sich selbst zu verbürgen. Ja, wo diese Phantasie vorhanden ist, bedarf es jener Einsicht gar nicht einmal, da die Phantasie, die epische Phantasie, gar nichts anderes kann, als Gestalten schaffen, da sie nur im Gestaltenschaffen besteht.

Und was ich nun unter Gestaltenschaffen verstehe? wie ich meine, daß der epische Dichter schaffen muß, so lange er Dichter sein und heißen will?

Ich durchsprach einst mit einem befreundeten Romandichter das für uns beide gleich wichtige Thema. Zuletzt sagte der Freund: Sie haben vollkommen recht; es giebt nur eine Darstellungsweise: alles für, alles durch die Personen! Der Dichter als solcher hat mit dem Leser direkt schlechterdings nichts zu schaffen; hat ihm kein Wort zu sagen, keines. Ich glaube, der rechte Anfang für einen Roman wäre nach dem Schema: Es waren einmal zwei Knaben, der eine hieß Paul und der andere Peter, und Paul war gut und Peter war schlecht. — Verzeihen Sie, unter-

brach ich den Freund; ich meine, Sie können diese zwei Zeilen sparen; denn von der Existenz der Knaben werden wir uns ja wohl überzeugen, wenn Sie sie selbst auftreten und irgend etwas thun lassen, was von existierenden Menschen gethan zu werden pflegt. Und dabei werden Sie auch sicher Gelegenheit finden, die Knaben bei ihren betreffenden Namen zu rufen, vielleicht auch — was sich immer besonders hübsch macht — es so einzurichten, daß einer den andern nennt. Und was das Gut- und Schlechtsein anbetrifft, so können Sie das Urteil darüber getrost dem Leser überlassen, wenn Sie ihm nur hinreichendes Material geben, und dies Material sollte ja wohl eben der Roman selbst liefern. — Wenn Sie so wollen, sagte der Freund lachend, werden Sie von unserer Romanlitteratur verzweifelt viel über Bord werfen müssen. Ich fürchte, selbst Goethe ist dann nicht mehr ohne Flecken; so zum Beispiel müssen Sie gleich die erste Zeile der Wahlverwandtschaften streichen. — Und das würde ich, erwiderte ich; und würde damit dem Altmeister und seinem Werke einen Dienst zu erweisen glauben: „Eduard — so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter — Eduard hatte in seiner Baumschule . .“ Nein! „Eduard hatte in seiner Baumschule . .“ so sollte der Roman beginnen; so beginnt der Roman, denn das Eingeschobene ist nichts als eine prosaische, gänzlich überflüssige Notiz des Dichters, der seinen Helden mit dem ersten Worte ja bereits genannt und den ganzen Roman vor sich hat, um den Leser auf hunderterlei Weise in das Geheimnis einzuweihen, daß dieser Held reich und ein Baron ist und im besten Mannesalter steht.

Dieses unglückliche „So nennen wir u. s. w.“, das ein Goethe bereits in der nächsten Zeile wieder gut macht und bei ihm wirklich nur als ein lapsus linguae angesehen werden darf, wird nun aber, Gott sei's geklagt, von den epischen Stümpern zur vielgliederigen unschönen Sprache ausgebildet; nicht zu dem einzigen, aber einem

der vorzüglichsten Rezepte genommen für jene pseudo-poetischen Bettelsuppen, die überall in unserer Romanlitteratur (und der ausländischen dazu) neben hier und da guter poetischer Kost in größeren und kleineren Portionen gekocht werden und die stets ein so großes Publikum haben. Und wie könnten wir das Publikum schelten, daß es an diesen Geschmacklosigkeiten Geschmack findet und den Betrug nicht merkt, den die Dichter an ihm verüben, wenn die Herren oft selbst naiv genug sind, ihre Ware für echt zu halten, keine oder kaum eine Ahnung haben, daß sie Falschmünzer der Phantasie sind.

George Eliot hat ein wahrhaft klassisches Zeugnis für diesen seltsamen, schier unbegreiflichen Mangel an Selbstkenntnis abgelegt. Sie vergleicht sich einmal (II. Kap. 15) mit ihrem großen Vorfahren Fielding und erwähnt dessen eigentümliche, durch den ganzen „Tom Jones" befolgte Methode, in den Einleitungskapiteln zu den einzelnen Büchern seiner Geschichte „seinen Lehnstuhl auf das Proscenium zu rücken, um mit dem Publikum in dem ganzen gesunden Behagen seiner schönen Sprache" und — fügen wir hinzu — seines herrlichen Naturells „zu plaudern" — über, was man im gewöhnlichen Leben: Gott und die ganze Welt nennt. Dann fährt sie wörtlich fort: „Wir späteren Geschichtenschreiber müssen uns nicht durch sein Beispiel verlocken lassen; und wenn wir's thäten, würde wahrscheinlich unser Geplauder dünn und tendenziös ausfallen. Ich zum wenigsten habe so viel damit zu thun, verschiedene menschliche Geschicke zu entwirren, und zu beobachten, wie sie gewebt und verwebt sind, daß alles Licht, über das ich verfügen kann, auf dieses besondere Gewebe konzentriert werden muß, und nicht über jenes verlockende Gebiet sich einander bedingender Erscheinungen ausgebreitet werden darf, welches wir unter dem Worte Universum begreifen."

Ist es möglich! ist es möglich, daß die sonst doch so scharfsinnige Frau nicht sieht, nicht ahnt, wie sie genau das thut, was

Fielding gethan, bloß weil jener noch den Geschmack hat, seine philosophischen und humoristischen Parabasen von der eigentlichen Komödie zu trennen, und sobald er dieselben, in seiner Eigenschaft als Schauspieldirektor, vorgetragen, für seine Person von der Bühne zu verschwinden, während sie — George Eliot — eigentlich fortwährend auf der Bühne bleibt und ihre Personen kaum einen Augenblick allein läßt!

Was hat sie aber auch nicht alles zu thun! wie muß sie hier diesem noch im letzten Moment die Falten zurecht zupfen und jenem noch ein wenig Schminke auflegen; und dem dritten noch ein Paar Sohlen unterschnallen; und dann dem Publikum, das sonst doch am Ende nicht dahinter kommt, privatim und in vertraulichem Tone mitteilen, daß „Hand und Handgelenk ihrer Heldin so schön geformt sind", und was dergleichen wichtig-unwichtige Heimlichkeiten mehr, die alle ein paar Seiten später ihre natürliche Erwähnung und Erklärung finden!

Denn das ist das Charakteristische aller dieser diskreten und indiskreten Mitteilungen des Autors hinter dem Rücken seiner Personen in das Ohr des Publikums, daß sie — wie sie aus ästhetischen Gründen nicht geduldet werden können — so auch praktisch sich meistens als unnötig erweisen. Bedenke doch jeder Romandichter nur, daß, besonders in einem langatmigen Werke, in dem fortwährenden Hinüber und Herüber, in dem beständigen Wechsel der Stellungen, zu welchen die Personen durch die Natur der Sache, durch die sich einander ablösenden Scenen und Begebenheiten gezwungen sind, jede Seite von ihnen einmal und meistens mehrmals zur Erscheinung kommen und in das helle Licht treten muß! Bedenke er, daß es sogar fast immer unnötig sein wird, aus dem früheren Leben der Personen zu rekapitulieren, weil der Leser aus dem, was ist, sehr wohl einen Schluß wird machen können auf das, was war, sogar hinsichtlich der historischen Fakta, geschweige denn bezüglich der moralischen Entwicke-

lung. „Schon in frühester Jugend war es ihre Art gewesen, sich nicht zu zanken!“ sagt George Eliot von Celia; lieber Himmel, als wenn ein verständiger Mensch auf den Gedanken kommen würde, daß ein gutmütiges Reh sein Leben als Tigerkatze angefangen! Und so beinahe auf jeder Seite der acht Bände von Middlemarch dieselbe aufdringliche Mitteilsamkeit und unnötige Dienstfertigkeit, die noch dazu im Grunde eine beständige Beleidigung für den Leser ist. Dorothea läßt sich nach einer schrecklichen Nacht, in der sie ihre Liebe begraben zu haben glaubt, ein neues Kleid bringen. Tantripp — die Kammerfrau — wundert sich über einen Wunsch, der zu der verstörten Miene der Herrin nicht zu passen scheint. „Tantripp würde niemals den Schlüssel zu diesem Rätsel gefunden haben. Dorothea wünschte sich selbst zu beweisen“ — folgt nun der Grund. Das heißt, daß wir in diesem Falle, wie in tausend andern, wie überall für die Dichterin — Tantripps sind.

Wahrlich das Publikum sollte sich derartige Beweise tiefster Mißachtung seiner Verstandes- und Herzensbildung ernstlich verbitten! Aber die Sache liegt leider so, daß Dichter und Publikum sich gegenseitig in die Hände arbeiten, eine Gattung von Poesie, die keine ist, zu pflegen und unsterblich zu machen. Ist sie doch für jene ein so bequemes und billiges Surrogat der eigentlichen poetischen Arbeit! erleichtert es doch diesem die saure Mühe des Nachschaffenmüssens, des Nachdenkenmüssens! Denn die scheinbar tiefsinnigste Art der Arbeit, welche einem gewissen Publikum so erstaunlich imponiert, ist in Wahrheit nichts als eine billigste Prämie für die Gedankenlosigkeit der Leser.

Die bessere Sorte der letzteren hat nun allerdings einen Scheingrund, den ich oft habe vorbringen hören. Zugegeben, sagen sie, daß jenes alles, was du da rügst, Beiwerk, ja sogar unnötiges Beiwerk und ganz sicher keine Poesie ist, die ja nur durch die Phantasie auf die Phantasie wirken, die ja nur han-

delnde Gestalten schaffen, aber nicht über diese Gestalten und ihre Handlungen reflektieren kann — zugegeben! aber wie interessant sind diese Reflexionen nicht, können sie nicht wenigstens sein! Wie gewähren sie uns einen so kostbaren Einblick in die Werkstatt des Künstlers, in sein geheimstes Gedankenleben, in den schöpferischen Prozeß, aus welchem sein Kunstwerk hervorgeht!

Und eine solche Ironie auf alles, was Kunst heißt, hören Dichter oder solche, die sich doch gern so nennen lassen, an, ohne zu erröten, ohne zu bedenken, daß jede Köchin sie beschämt, welche weder die Rezepte, nach denen sie gekocht, noch die Abfälle der Materialien, aus welchen sie ihre Suppen, Frikassees und Braten hergestellt, sondern nur die rein servierten Gerichte in das Zimmer und auf die Tafel schickt!

Denn was wären denn jene: „So nennen wir einen reichen Baron . . . Wenn er etwas Unangenehmes zu sagen hatte, so pflegte Mr. Brooke . . . Man bedenke, daß Lydgate einer der stolzesten Menschen war . . . Wo der Schwerpunkt von Mr. Casaubons Charakter eigentlich lag, darüber werden uns seine Handlungen aufklären . . .“ was ist das alles, als Rezepte und Abfälle! als Notizen, die sich der Dichter, ehe er beginnt, selbstverständlich von seinen Personen macht! als das Gerüst, auf welchem der Künstler an seinen Fresken malt! oder, wenn man will: die erste rauhe, mit Kohle flüchtig an die Wand geworfene Skizze! Jenes: „Wo der Schwerpunkt von Mr. Casaubons Charakter eigentlich lag“ (IV, 371) — ist eine der köstlichsten Naivetäten in diesem Genre, im Vergleich zu welchem die Ankündigung des Cirkus: „Mademoiselle Celinde in ihren grotesken Sprüngen“ . . . von einem erhabenen Ernste ist.

Und das nennt George Eliot, das nennen unzählige Romanschreiber mit ihr: „alles Licht, über das sie verfügen kann, auf das Gewebe der menschlichen Geschicke, welches sie zu entwirren

hat, konzentrieren!" Führen Sie uns Mr. Casaubon handelnd vor, Madame, und löschen Sie Ihr Licht aus!

Und nun gar jene Reflexionen, die wie der Geist Gottes über den Wassern schweben, jene tiefsinnigen Deutungen des geheimen Zusammenhangs, „welchen man Universum nennt", (siehe oben) und gegen die sich George Eliot so sehr verwahrt! Daß diese Verwahrung erfolglos bleibt, wie der Vorsatz einer Gevatterin, nie wieder über ihre Nachbarn schlecht zu sprechen, versteht sich von selbst. Auch bin ich überzeugt, daß es ihr (und noch sehr vielen anderen Damen und Herren) gar nicht völlig klar zu machen wäre, worin denn nun so eigentlich der Unterschied besteht einer Reflexion, mit welcher der Autor — sagen wir — ein Kapitel beginnt, oder mitten in einem Kapitel die Erzählung unterbricht (das eine ist so beliebt wie das andre) und einer Reflexion, die eine Person des Romans in einer bestimmten Situation äußert bei einer bestimmten Veranlassung in der Fassung und Form, die ihrer Bildung, ihrem Charakter und Temperament und der augenblicklichen Lage und Stimmung, in der sie sich befindet, angemessen ist. Und wenn in die Ilias oder Odyssee ein Spaßvogel Sentenzen mischte, die weder Zeus noch der andern unsterblichen Götter oder auch sterblichen Menschen einer zu äußern eine bestimmte Veranlassung hätte, die aber nur ungefähr im Stil und Charakter des Ganzen wären, und — wenn die Musen wollen! — wirklich eine mehr oder weniger unanfechtbare Wahrheit enthielten, — einen Gedanken, wie er wohl dem sinnigen Leser, dem über seine Gestalten grübelnden Autor an der betreffenden Stelle kommen könnte, — sie würden es nicht merken; sie würden sich nicht wundern; sie würden vielmehr die famose Bemerkung am Rande notieren oder in ihr Album eintragen zu ewigem Gewinn!

Es ist schwer, gegen solche Verfinsterung und Depravation des künstlerischen Sinnes aufzukommen; vielleicht ganz unmög-

lich. Ich habe schon oft dies Gefühl gehabt und bin entschlossen gewesen, nicht länger diesen Don Quijote-Kampf mit den Windmühlen zu kämpfen. Dennoch: es ist ja so im allereigensten Interesse der Dichter, daß man sie für das halte, was sie sein wollen; daß man sie nicht verwechsele mit den Historikern, den Reisebeschreibern, den Moralisten, den Journalisten, den Pamphletisten, und ich weiß nicht, noch welchen Leuten, die alle nicht zur Zunft gehören; und ebenso, daß man innerhalb der Zunft die wahrhaften Künstler wieder unterscheide von denen, die von der Kunst kaum das Handwerk verstehen. An sie, die wahrhafte Künstler sind trotz des falschen Weges, auf welchen sie sich haben verlocken lassen, weil derselbe breit und bequem scheint, und ihrer so viele sind, die darauf wandeln, — an sie wende ich mich, wenn ich schließlich, wiederum an „Middlemarch" zu beweisen versuche, wohin sie auf diesem Wege geraten.

Und hier ist nun die Stelle noch einmal und mit größerem Nachdruck auszusprechen, daß „Middlemarch" eine reiche, herrliche Fundgrube echtester epischer Poesie ist; daß die einzelnen Romane, aus denen das Buch, wie wir gesehen haben, besteht: die Geschichte von Dorothea und Casaubon, von Lydgate und Rosamunde, das Idyll von Fred Vincy und Mary Garth, die Historie von Bulstrode — jeder für sich Meisterwerke sind, die man kaum hoch genug bewundern und preisen kann; daß außer diesen Hauptteilen, von denen jeder dazu angethan ist, den Ruhm eines Dichters zu begründen und ganz gewiß zu befestigen, eine Ueberfülle von Episoden und eine Uebermenge von Nebenpersonen das schier unerschöpfliche, echt epische Genie der Dichterin auf das glänzendste beweisen; daß sie — um auch das zu erwähnen — durch die Tiefe, die Originalität und fast immer durch die prägnante Form ihrer allgemeinen Reflexionen, und das lebendige, oft geistreiche Geplauder über ihre Helden selbst den Zorn des beleidigten Aesthetikers nicht selten entwaffnet.

Dies alles muß gesagt werden, und will bedacht und empfunden sein, damit man sich mit dem ganzen tiefen, ästhetischen Widerwillen gegen eine Methode erfülle, welcher es in erster Linie zuzuschreiben ist, wenn eine solche Begabung, eine solche Kunst im einzelnen zu einem so ungeheuerlichen Resultat im ganzen hat führen können. Denn ich erkläre es für eine Unmöglichkeit, daß George Eliot, Frau und Engländerin und ohne eigentliche klassische und philosophische Schulung, wie sie ist, ein (im ästhetischen Sinne) so barbarisches Werk geschaffen haben würde, wenn sie ihrem Genius treugeblieben wäre, und nichts anderes hätte schaffen wollen, als was zu schaffen sie in so reichem Maße die Kraft besitzt: handelnde Menschen. Dann, aber auch nur dann würde ihr die Ueberfülle ihrer Kraft nicht verderblich, oder doch nicht so verderblich; dann, aber auch nur dann müßte ihr der Widerspruch, der darin liegt, mit den endlichen Mitteln der epischen Darstellung ein gedanklich Unendliches geben zu wollen, noch zur rechten Zeit klar geworden sein; müßte sie begriffen haben, daß ihre Vorrede nicht zu dem Buche, in dem Buche selbst das eine nicht zum andern paßt; daß Dorothea mit dem ersten Halbbande ihre Heldinnenrolle ausgespielt hat und mit Lydgates Auftreten ein neuer Roman beginnt; und wie die Risse und Sprünge denn sonst zu bezeichnen wären, welche diesen Roman, der (wie jeder andere) ein Abbild des Universums sein möchte, in ich weiß nicht wie viele Teile und Teilchen zerreißen, die kaum noch etwas miteinander gemeinsam haben, als den Deckel, in den sie der Buchbinder gebunden.

Diese Risse und Sprünge aber konnten der Dichterin entgehen, oder, wenn das ihrem ästhetischen Sinn doch allzuwenig Ehre erweisen heißt, konnten ihr erträglich dünken, weil sie dieselben mit jenen abscheulichen Reflexionen überdeckt und überkleistert hat. Ich bitte jeden, dessen Pflicht es ist, diese Dinge zu verstehen, sich darauf hin den Uebergang anzusehen, welchen die

Dichterin von dem zehnten Kapitel des ersten Bandes, wo Dorothea vorläufig vom Schauplatz verschwindet, zum elften macht, in welchem Lydgate, der vorher kaum angekündigt ist, nun wirklich auftritt: ob dieser Uebergang, der kein Uebergang ist, erträglich, ja nur möglich wäre, wenn die Dichterin, anstatt ihre Pflicht zu thun, und den neu auftretenden Helden sofort in einer bestimmten Situation auftreten zu lassen, unsern Blick (und ihren eigenen dazu) nicht durch allerlei Reflexlichter, die von den verschiedensten Seiten auf die verschiedensten Personen und Verhältnisse fallen, verwirrte.

Und nun freilich, nachdem für den einen Helden, mit dem man begonnen, ein anderer dran gekommen, da war nicht abzusehen, wohin das führen; da war nicht abzuwenden, daß ihrer nicht noch mehrere kommen, und aus Dorothea Brooke die „ganze Stadt“ Middlemarch werden sollte . . .

Deshalb noch einmal und zum letztenmal: der epische Dichter muß durchaus ins Breite sich entfalten; aber, wenn er nicht unter dem Widerspruch dieses Dranges, der ihn ins Weite und zuletzt ins Grenzenlose treibt, und der ästhetischen Nötigung, ein streng umgrenztes, in sich abgeschlossenes Werk zu liefern, erliegen soll, so bleibt ihm nur ein Mittel: er wehre den sich zudrängenden Gestalten, bis des Helden fragwürdige Gestalt zu ihm getreten; dann lasse er sie und nach ihr die andern reichlich von dem Blute echten epischen Lebens, welches Handlung und nur Handlung ist, trinken; lasse sie ihre Adern ganz mit diesem Blute erfüllen, daß auch kein Tropfen kalt reflektierenden Schemenblutes mehr darin ist. Dann, aber auch nur dann kann er versichert sein, daß ihn die Fülle der Gesichte nicht mehr aus allen Sinnen ängstigen; daß die zu Körpern gewordene Schemenschar, mit dem Helden an der Spitze, ihm den heiligen Quell schützend umgeben, und sich ihm dennoch durch sie die ganze Geisterwelt erschließen wird.

IV.

Ein „humoristischer“ Roman.

(Fr. Theodor Vischers „Auch Einer“.)

(1879.)

Mir war gesagt worden, es sei ein „humoristischer" Roman. Ich gestehe, ich habe eine tiefe Abneigung gegen Werke, die sich so ankündigen oder, in diesem Falle, so angekündigt werden. Denn auf dem Titel stand nichts davon. Aber selbst der Titel, wie er dastand, mißfiel mir: „Auch Einer". Was sollte das heißen? Ich verlange gewiß nicht das Unmögliche, daß der Titel alles sage — wozu wäre dann noch das Buch? — aber etwas muß er doch sagen, gleichsam in die Richtung des Weges deuten, welchen der Verfasser den Leser zu führen gedenkt. Und dieser Titel schien weniger ein Wegweiser als ein Irrlicht, vortrefflich geeignet, den Rater und Sucher an der Nase zu führen. Wer opfert die seinige gern zu einem solchen Experimente? Ich fühlte zu meinem Schrecken, daß ich bereits ein Opfer war; ich zermarterte mein Gehirn tagelang, die Species zu entdecken, zu welcher „Auch Einer" gehöre oder sich rechne. Der Möglichkeiten waren gar zu viele. Es konnte „Auch Einer" sein, „dems zu Herzen ging, daß ihm der Zopf nach hinten hing"; oder Einer, dem „es genügte, ein Mensch zu sein"; oder — ja, was konnte es eben nicht sein? Der Zusatztitel: „Eine Reisebekanntschaft", machte die Sache nicht besser, eher schlimmer; denn derselbe fand sich an der Stelle, wo sonst die Flagge aufgezogen zu sein pflegt, unter der das Fahrzeug segelt, und welche die Ware deckt, mit der das Fahrzeug befrachtet ist. Dies schmeckte stark nach Piraterie. Wenns „ein Roman" sein sollte, weshalb es nicht ehrlich sagen? wollte sich der Verfasser dem zuständigen Gerichtshof entziehen? Eine solche Umgehung des Gesetzes durfte man dem

großen Gesetzgeber in Sachen der Aesthetik am wenigsten zumuten. Oder wäre ihm gar das Sonderbare passiert, daß er sich mit dem Haupttitel „Auch Einer" (der dann eine freie Uebersetzung von Anch' io gewesen wäre) kühn zu der Gilde bekannt und dies Bekenntnis in dem farblosen Zusatztitel verschämt zurückgenommen hätte? Unmöglich! der Mann, der Zeit seines Lebens zur Fahne gestanden, der noch unlängst den Löwenmut gehabt hatte, der Mode-Narrenwelt den Handschuh hinzuwerfen — er würde immer nicht nur der Thäter seiner Thaten sein, sondern sich ganz gewiß auch frank und frei zu seinen Thaten bekennen.

Er hat das nun, wie von vornherein anzunehmen, auch in diesem Falle gethan, wenn auch freilich nicht auf dem Titel, sondern innerhalb des Werkes selbst, nach dem Beispiele so vieler, ja, der meisten Romandichter.

Fast in jedem, vorzüglich jedem langatmigen Roman finden wir nämlich eine kurze Hindeutung und oft eine ausführliche Analyse der Absicht, welche der Autor verfolgte, sei es, daß er die betreffende Aeußerung (unschicklicherweise) in eigener Person thut, oder sie (schicklicherweise) einer seiner Personen in den Mund legt; und manchmal bezieht sich diese wohlerwogene Mitteilung nicht bloß auf den Inhalt, sondern auch auf die Form des Werkes. So ist mir nach beiden Seiten immer im Don Quijote eine Stelle sehr merkwürdig gewesen. Dieselbe ist zu lang, als daß ich sie ganz ausschreiben könnte; ich bitte deshalb den Leser, sie in dem Buche selbst nachzulesen*). Um nur die Quintessenz zu geben: dem Dichter schwebt die Möglichkeit vor und er hält es für eine schöne Aufgabe, „ein Ritterbuch zu schreiben, in welchem die Erzählung mit allen ihren Gliedern einen Körper bildet, so daß die Mitte zum Anfang und das Ende zum Anfang und der Mitte stimmt", im Gegensatz zu den gewöhnlichen Ritterbüchern, die

*) Tieckſche Uebersetzung in der Ausgabe von A. Hoffmann. Berlin 1860. I, S. 442 ff.

„aus so vielen Gliedern zusammengesetzt sind, daß sie mehr die Absicht zu haben scheinen, eine Chimäre oder ein Ungeheuer hervorzubringen, als eine verhältnisvolle Gestalt zu bilden; außerdem im Stile hart sind, in den Thaten unmöglich, in der Liebe unzüchtig, in den Artigkeiten ungezogen, in den Reden thöricht, in den Reisen unsinnig, und, kurz, durchaus einem verständigen Kunstwerke entgegengesetzt, und deshalb würdig, als heilloses Gesindel aus einem christlichen Staate verbannt zu werden."

Alles in allem, werden wir sagen müssen, „ein verbessertes Ritterbuch", bei dem es, wie es weiter unten heißt, „keiner Ueberwindung bedürfe, es vom Anfange bis zum Ende durchzulesen", was dem Sprecher bei jenen Monstris, nach seinem Geständnis, „niemals möglich gewesen war."

Dies alles sagt selbstverständlich der Dichter des Don Quijote nicht in eigener Person, er legt es vielmehr dem „Kanonikus" in den Mund; aber das ist für unsern Fall irrelevant. Niemand zweifelt daran: wir haben hier des Dichters allereigenste Gedanken vernommen.

Und ebensowenig fürchte ich auf Widerspruch bei dem Leser von „Auch Einer" zu stoßen, wenn ich zu behaupten wage, daß der Verfasser seine allereigenste Intention bei der Abfassung des Werkes in einer Stelle ausspricht, die sich in dem „Tagebuche" des Helden findet*).

Die Stelle aber lautet:

„Goethe hat gesagt, der Humor sei zwar ein Element des Genies, aber, sobald er vorwalte, begleite er die abnehmende Kunst, zerstöre und vernichte sie zuletzt. Dies ist doch nur wahr, wenn man unter „Vorwalten" außer dem Ueberhandnehmen besonders versteht eine Einmischung in das Dichtwerk auf Kosten der Objektivität. Belehrend ist hierin Jean Paul; das humo-

*) „Auch Einer" II, S. 340. Ich citiere durchweg nach der ersten Auflage des Werkes.

ristische Ich des Dichters drängt sich zersprengend in das Bild, das er geben soll. Er verwechselt Dichter und Gedicht. Er will Narren oder seltsame Begebenheiten vorführen, und statt dessen führt er seltsam und närrisch vor. So wird der reiche, herrliche Geist ungenießbar und niemand liest ihn mehr — leider! Sollte es aber nicht eine schöne Aufgabe sein, zu zeigen, daß es auch einen Humor giebt, der dieser Versuchung widersteht und ein Bild des Närrischen mit der Objektivität des Künstlers entwirft und durchführt? Zweite verbesserte Auflage J. Pauls, der mit Unrecht zu den Toten geworfen ist? Auferstandener, genießbar gewordener J. Paul?“*)

Also hätte, wie es die Absicht des Cervantes war, in dem Don Quichotte ein verbessertes Ritterbuch zu liefern, Vischers Bestreben darauf abgezielt, mit „Auch Einer“ einen Roman zu produzieren, wie ihn Jean Paul infolge seiner vordringlichen humoristischen Subjektivität und seines Mangels an künstlerischer Objektivität hervorzubringen nicht imstande war.

Das Genus des Werkes wäre mithin fixiert: wir hätten es mit einem Roman, respektive mit einem „humoristischen“ Roman zu thun, da Jean Pauls Romane denn doch für gewöhnlich mit diesem vieldeutigen Beiwort bezeichnet werden.

So weit war ich glücklich gekommen, als ich wieder stutzig wurde. Sollte der Verfasser vielleicht doch einen Roman nicht beabsichtigt haben? Es fiel mir eine andere Stelle ein, die ich wohl eine Parallelstelle der obigen nennen darf, und die, was ja für mich im übrigen sehr günstig war, sich nicht in dem Tagebuche von A. E. (lies nicht Alter Ego, sondern Albert Einhardt — Name des Helden des Werkes) findet, sondern in des Ver-

*) Die Worte sind in dem Text nicht gesperrt. Es ist das hier nur geschehen, um dieselben der Aufmerksamkeit des Lesers besonders zu empfehlen.

fassers berühmtem großen Werke. Auch diese Stelle muß ich wörtlich excerpieren:

„Dem Humor eines Jean Paul fehlt Objektivität im doppelten Sinne; er verfolgt wohl die geheimsten Irrgänge des Wahnsinns, der in den Widersprüchen der Subjektivität liegt, sofern sie in sich und in den Kreis des engeren socialen Lebens eingeschlossen lebt, aber den großen Wahnsinn des öffentlichen Lebens, der Geschichte, des Staates sieht er zwar, stellt ihn aber schroff und schrill neben die schöne Seele hin und geht auf dieser Seite zu keiner Versöhnung fort. Allerdings gehört dies größere Schauspiel auch nicht in den Roman, in die Bildungsgeschichte des Subjekts, die er zur Aufgabe hat, aber die gewaltige Phantasie schafft sich eben für den größeren Horizont auch die rechte Gattung. Allein es ist noch ein anderer Mangel da: er kommt zu keiner gediegenen Form. Das humoristische Subjekt schiebt sich überall vor, man hat das Gefühl, es sei mit dem Erzählten eigentlich gar nicht Ernst, er beschreibt komisch, anstatt komisches zu beschreiben, der Gehalt der Persönlichkeit des dichtenden Subjekts geht nie ganz in Gestaltung über, sieht überall nackt durch die Ritzen hervor. Daher ist es Pferdearbeit, einen Sterne, einen Jean Paul zu lesen." *)

Der gesperrte Passus **) war es, der mein Bedenken hervorrief. Es war vorauszusehen, daß, wenn Jean Paul einmal verbessert werden sollte, es mit einer bloß formalen Korrektur nicht abgethan sein werde, sondern daß zu derselben auch die Erweiterung des Inhalts, die Vertiefung des Vorwurfs kommen müsse. Und da „dies größere Schauspiel nicht in einen Roman gehört", so lag der Schluß unvermeidlich nahe, wir würden es eben hier nicht mit einem Roman zu thun haben, sondern mit einer neuen und dann auch gewiß, oder doch vielleicht, der rechten

*) Vischer, Aesthetik § 480.

**) Siehe oben!

Gattung, wie sie sich die „Phantasie für ihren größeren Horizont schafft."

Ich habe hier das Epitheton, welches im Text zu Phantasie gefügt ist, nicht wiederholt, da dasselbe in diesem Zusammenhange eine ironische Färbung gewinnen könnte, ja annehmen müßte. Das aber wünschte ich zu vermeiden. Auch ein billig denkender Mann fordert im Uebereifer wohl einmal von einem anderen, er solle mit Feuerzungen reden; aber sobald er selbst ans Reden geht, merkt er sehr bald, daß er sich auf seine eigene Zunge verlassen und mit derselben auskommen muß; und ist ganz zufrieden, wenn er ohne stecken zu bleiben oder sonstigen Unfall seine Rede zu Ende bringt. Ueberdies habe ich an der Schaffung eines neuen poetischen Genus starke apriorische Zweifel, glaube vielmehr, daß, wie die Natur es definitiv aufgegeben zu haben scheint, sich diesen Luxus zu verstatten, so auch der menschliche Geist im Laufe der Jahrtausende den Kreis der Formen-Möglichkeiten auf dem Gebiete der Kunst ausgemessen hat. Auch ist es ja lange — über ein Menschenalter — her, daß der Verfasser den betreffenden Satz schrieb; er konnte ja mittlerweile anderer Ansicht geworden sein; und war es wohl sicher geworden, weshalb hätte er sonst, als er nun ans Werk ging, doch wieder zu der alten bekannten Form gegriffen, die ja auch in der That vermöge ihrer außerordentlichen Dehnbarkeit die größten Chancen eines glücklichen Gelingens bot. Denn schließlich — ich mochte das Werk betrachten, von welcher Seite ich wollte — ich konnte in ihm nichts anderes erblicken als einen Roman, d. h. also (nach W. v. Humboldts uns bekannter Definition der epischen Dichtgattung, von der ja der Roman nur eine Species ist): „Die dichterische Darstellung einer Handlung durch Erzählung, welche (nicht bestimmt, einseitig eine gewisse Empfindung zu erregen) unser Gemüt in den Zustand der lebendigsten und allgemeinsten Betrachtung versetzt."

Dies also wäre der Paragraph des ästhetischen Codex, unter den wir den Fall zu subsumieren, nach dem wir ihn zu beurteilen oder zu verurteilen hätten.

Oder stände auch das noch erst zu erweisen? könnte der Verfasser den Einwand machen, daß das citierte Gesetz freilich für den idealisierenden Dichter und seinen Roman (sagen wir: Goethe und Wilhelm Meister) zu Recht bestehe, keineswegs aber für den humoristischen Dichter und seinen Roman? daß für den letzteren ein Ausnahmegesetz gelte, welches anders, ganz anders laute und lauten müsse, solle der Humor zu seinem speciellen Rechte kommen?

Hier nun gerate ich dem großen Aesthetiker gegenüber in eine schlimme, ja verzweifelte Lage, ungefähr wie der arme Arthur in der Pfahldorf-Novelle, der in den Wald geht, ausgerüstet, einen starken, aber doch gleichartigen Gegner zu bekämpfen und auf den nun plötzlich ein Wisent losfährt. Was kann der Aermste zu seiner Rettung thun? Sein Schwert ist eine unmächtige Waffe gegen das Ungetüm; er kann ihm nur „durch Zickzackbewegungen zu entfliehen suchen, ein Mittel, das auch nur vorhält, solange ihm die Geistesgegenwart bleibt; aber kein Augenzeuge der verzweifelten Hetze könnte das hoffen.“ Indessen, es giebt eben für den Zwerg im Kampf mit dem Riesen kein anderes Mittel. Also: die Schenkel gerührt! Zickzackbewegungen auf Tod und Leben! und deinerseits, lieber Leser, Verzeihung, in dieser ernsthaften Abhandlung über einen „humoristischen“ Roman, der zu einem guten Teil aus Aphorismen besteht, für folgendes kleine „Humoristisch-aphoristisches Intermezzo!“

— Der alte Meister hat in seinem handwerksmäßig naiven Ausspruch: der Humor sei zwar ein Element des Genies, aber u. s. w. wörtlich und buchstäblich Recht.

— A. E.s Versuch, den Ausspruch zu interpretieren, zu amendieren und amplifizieren ist als völlig verfehlt zu betrachten.

— Die bewußte schöne Aufgabe: zu zeigen, daß es einen

Humor giebt, der ein Bild des Närrischen mit der Objektivität des Künstlers entwirft und durchführt, ist die reine Quadratur des Zirkels.

— Jene gewisse höchst komplizierte Stimmung eines Geistes, welcher sich zu der beseligenden Gewißheit durchgerungen, es behaupte sich die hochherrliche Idee auch in dem Armseligsten und Gemeinsten, ja, offenbare sich in diesem nur um so wundersamer, und doch, von dem Armseligen und Gemeinen entsetzt, zur Idee zurückflüchtet, und den einen Endpunkt der Bahn nur berührt, um sofort zu dem anderen Endpunkte zurückgetrieben zu werden — diese Seelenstimmung, welche mithin durchweg „aus einem inneren Widerspruch fließt" *) und die wir Humor nennen, kann als solche so wenig objektivieren, d. h. künstlerisch schaffen, wie irgend eine andere Seelenstimmung, z. B. die religiöse Stimmung als solche.

— Von einem Sichselbstdarstellen kann bei der humoristischen Stimmung nur in dem Sinne die Rede sein wie bei der religiösen. Das Gebet, die Ekstase, die frommen Handlungen des religiös Gestimmten finden ihre Pendants in den Witzworten, der Uebertraurigkeit oder Ueberlustigkeit, den Possen des humoristisch Gestimmten. Auch der Anteil, den die Phantasie dabei hat, ist hier und dort ungefähr gleichgroß.

— Vischer wehrt sich mit Recht gegen den Ausdruck „philosophischer Dichter", denn, sagt er: „Das Schöne entsteht nur durch Phantasie, sonst durch gar nichts." **) So will er auch von dem „religiösen Dichter" nichts wissen, weil „specifisch auf Frömmigkeit gestelltes Pathos die Phantasie ausschließt" ***); mit demselben Fug und Recht sollte er aber auch den Ausdruck: „humoristischer Dichter" verbieten.

---

*) Vischer, Aesthetik § 481.

**) Aesthetik § 398.

***) Aesthetik § 338.

— Aurelie in Wilhelm Meister macht einmal die Bemerkung, daß die Bücher nur da zu sein schienen, um unseren Irrtümern einen Namen zu geben.

— Ich wollte, es läge in meiner Macht, den Deutschen zu verbieten, die Worte Humor und humoristisch zehn Jahre lang weder zu sprechen noch zu schreiben.

— Nichts hat in den Köpfen eine größere Verwirrung hervorgebracht als die Leichtfertigkeit, mit welcher selbst ausgezeichnete Aesthetiker die Worte Humor und künstlerische Phantasie promiscue gebrauchen.

— Nur die Phantasie des Künstlers ist imstande, ein vollkommenes Bild des Närrischen zu entwerfen und durchzuführen.

— Diese Aufgabe ist dann aber nur eine unter vielen anderen, denn die künstlerische Phantasie hat mehr zu thun, als das Närrische abzubilden. Sie soll die Welt abbilden, in welcher das Närrische nichts weiter als ein Moment ist.

— Deshalb kann auch der Humor nur ein Moment der dichterischen Phantasie sein, oder, wie der Meister es ausdrückt: „Der Humor ist ein Element des Genies“ (unter vielen anderen).

— Oder es noch anders zu sagen: das dichterische Genie wird den Humor verstehen, wie es alles versteht, und ihn darzustellen wissen, wie es alles darzustellen weiß.

— Uebrigens hat es sich an die betreffende schöne Aufgabe schon zu wiederholten Malen gemacht und dieselbe in immerhin anerkennenswerter Weise gelöst, so, unter anderen, das Genie des Cervantes im Don Quijote.

— Wenn Jean Paul, Sterne u. a. die Aufgabe nicht gelöst haben, lag es nicht daran, daß sie zu große Humoristen, sondern zu kleine Dichter, daß sie subjektive Menschen waren, höchstens „fragmentarische Genies“, bei denen eines und das andere Element „vorwaltete“, und die infolge solcher „Geteiltheit und Punktualität ihrer Natur“ nicht wahrhaft künstlerisch schaffen, d. h.

objektivieren konnten, nicht einmal ihr eigenes Wesen, geschweige denn die Menschheit. „Das Eigenste des Genies ist aber eben dies, daß es ein objektiver Mensch ist. Genie ist im Centrum und das Centrum; weil es in sich die reine Menschheit findet, durchschaut es auch das Innerste der Menschheit außer ihm.“ *)

— Jean Paul sagt: Der Sehende sieht den Blinden, aber nicht umgekehrt.

— Goethe sagt: Es ärgert die Menschen, daß die Wahrheit so einfach ist.

— Das Genie ist die Wahrheit, die einfache Wahrheit, nichts als die Wahrheit, die ganze Wahrheit.

— Das letztere scheint nicht immer der Fall zu sein, aber scheint auch nur. Es ist dann ein Palimpsest mit zwei Schriften, einer offenen für jedermann und einer geheimen für den, der zwischen den Zeilen zu lesen versteht.

— Durch die unselige Sucht geistreicher Menschen, die einfache Wahrheit in Abteilungen und Unterabteilungen zu zerstückeln, wird die Verwirrrung in den gemeinen Köpfen nur vermehrt.

— Es giebt nur eine poetische Substanz.

— Das Tragische ist ein Attribut der poetischen Substanz, oder: die Substanz ist ein tragisches Ding.

— Das Komische ist ein Attribut der poetischen Substanz, oder: die poetische Substanz ist ein komisches Ding.

— Die Daseinswesen (Affektionen, Erregungen) erscheinen uns nur tragisch oder komisch, je nachdem wir nur auf jenes oder dieses Attribut achten.

— Man kann von der epischen, dramatischen, lyrischen Poesie füglich als von eben so vielen Daseinswesen der poetischen Substanz sprechen.

— Wenn wir den Don Quijote nur auf die Narrheiten des

*) Vischer, Aesthetik § 412.

Helden hin lesen, ist er komisch; wenn wir uns klar machen, daß diese Narrheiten Verstrickungen der edelsten Seele in den Dornen dieser gemeinen Welt sind, tragisch. Eine Hamletnatur könnte, wenn die Verstrickungen nicht zu mißlichen, sondern lächerlichen Ausgängen führten, der Mittelpunkt einer ergötzlichen Komödie sein. Den komischen Stoff in Tell, in Othello hat „Auch Einer“ mit herrlicher Schalkheit bloßgelegt.

— Ein Epos kann ebenso tragisch oder komisch sein wie ein Drama. Die Nibelungen, auch die Ilias, sind in diesem Sinne Tragödien; der Don Quijote ist in diesem Sinne eine Komödie. Es giebt auch tragische und komische lyrische Gedichte.

— Wenn man die Ausdrücke Tragödie, Komödie ausschließlich auf dramatische Werke anwendet, so hat dies einmal eine gewisse historische Berechtigung. Sodann zwingen in der dramatischen Dichtungsart der knappe Umfang, die gegebene Notwendigkeit, schnell zu Ende zu kommen, den Dichter zur einseitigen Betonung dieses oder jenes Attributes, oder lassen doch (für den Zuschauer) nicht beide gleich stark in die Erscheinung treten.

— Wem es auf mögliche Totalität ankommt, wird immer wohl thun, sich an die epische Daseinsweise der poetischen Substanz zu halten, welche in ihrem weiten Rahmen so ziemlich Raum für alles hat.

— Man muß den Raum nur auszunutzen verstehen.

— Ich kenne keine politischen, socialen, philosophischen, moralischen, humoristischen und sonstigen Romane, sondern nur gute und schlechte.

— Höchstens noch mittelmäßige.

— Unter guten verstehe ich solche, in welchen der Raum gut, unter schlechten solche, in denen er schlecht, unter mittelmäßigen solche, in denen er mittelmäßig ausgenutzt ist.

— Was die einzig legitime Methode der Ausnutzung betrifft, siehe W. v. Humboldt in der oben angeführten Stelle.

— Jean Paul giebt zum Schluß seiner Vorschule der Aesthetik angehenden Dichtern den Rat, nur recht herrliches Genie zu haben; sie könnten dann gar nicht wissen, wie weit sie es noch bringen würden.

— Ich halte (im Gegensatz zu Vischer) dafür, daß das „größere Schauspiel“, nämlich: eine Darstellung — nicht bloß des Wahnsinns, der in den Widersprüchen der Subjektivität liegt — sondern des Wahnsinns des öffentlichen Lebens, der Geschichte, des Staates, allerdings, und zwar recht eigentlich, auch in den Roman gehört; und weiter: daß diese schöne Aufgabe nur gelöst werden kann, wenn (was bei Jean Paul nie der Fall ist, aber bei dem verbesserten Jean Paul der Fall sein müßte) „das humoristische Ich des Dichters“ oder „der Gehalt der Persönlichkeit des Dichters“ (siehe A. E. und Vischer in den obigen Stellen) „ganz in Gestaltung übergeht“, d. h. (auf den einzig richtigen und zugleich kürzesten Ausdruck gebracht): wenn sie (die Aufgabe) ein Dichter in die Hand nimmt.

— Vischer sagt in seiner Aesthetik § 482: „Keine Zeit wußte so gut, was zu machen ist, als die jetzige, und keine kann es so wenig machen.“

— Ich unterschreibe den ersten Satz unbedingt.

— Ich halte dafür, daß der Verfasser der Aesthetik nicht der Verfasser von „Auch Einer“ geworden sein würde, wäre ihm der zweite Satz unanfechtbar und unwiderleglich erschienen; daß er vielmehr, als er an das letztgenannte Werk ging, die bewußte schöne Aufgabe sich nicht nur durchaus klar gemacht hatte, sondern auch (wäre er sonst ans Werk gegangen?) sie zu lösen hoffte.

— Quaeritur: hat er sie gelöst?

*　　*
*

Der Stoßseufzer: „I want a hero", mit welchem Byron seinen Don Juan beginnt, ist natürlich nur ironisch zu verstehen. Wir haben das wichtige Kapitel vom Romanhelden bereits in den vorhergehenden Aufsätzen abgehandelt. Es wurde in „Finder oder Erfinder" festgestellt, daß in der epischen Phantasie die Gestalt des Helden zugleich mit der sogenannten Idee des Romans, d. h. dem Weltbilde, welches der Dichter objektivieren will, geboren wird. Es wurden in „der Held des Romans" weiter der ästhetische Wert und die Obliegenheiten des Helden untersucht: wie der Roman mit dem Helden steht und fällt; wie der Held gewissermaßen der Gesichtswinkel ist, unter welchem der Dichter sein Weltbild gerückt hat, unter dem er es betrachtet zu sehen wünscht; wie er den Maßstab abgiebt, mit welchem wir alles Einzelne auf dem Bilde messen, und der deshalb ein einheitlicher sein muß, weil sonst die richtige Proportion der Teile und mit derselben die Harmonie des Ganzen verloren geht; und wie schließlich auch die Dimension dieses Ganzen auf eben diesen Maßstab berechnet sein muß. Es ergab sich dabei für George Eliots „Middlemarch" der — auch sonst nicht seltene, dort aber besonders eklatante — Fall, daß sich der Dichter von vornherein in dem Maßstab vergriffen hatte, welcher sich im Verlauf als durchaus zu klein erwies für den Umfang, auf den er das Bild angelegt; daß er infolgedessen den ersten Maßstab mit einem zweiten, d. h. den ersten Helden mit einem zweiten vertauschte, der schließlich sogar noch einem dritten Platz machen mußte, wodurch dann der Roman in zwei oder drei Romane auseinander fiel und der Dichter, um das Unglück, das ihm begegnet war, zu vertuschen und die disjecta membra wenigstens scheinbar zusammenzuhalten, zu dem schlechterdings prosaischen Mittel der Erklärung, Erläuterung, Reflexion griff — selbstverständlich ohne Erfolg. Ja, es ließ sich auf das eklatanteste beweisen, daß das Unglück nur infolge der Anwendung jenes Mittels so groß geworden

war, woraus sich dann wieder ein sicherer Schluß ziehen ließ auf die ästhetische Schädlichkeit des Mittels, ein um so sichererer, als hier der Wirkung des Giftes eine sonst kerngesunde, ja ungewöhnlich starke epische Natur nicht hatte widerstehen können.

In dem Fall von „Auch Einer“ liegt die Sache beinahe umgekehrt.

Hier hat der Dichter seinen Maßstab, d. h. seinen Helden von vornherein so groß genommen, daß für denselben nur ein Bild von den kolossalsten Dimensionen genügt hätte, welches auszumalen nur einer ganz eminenten epischen Kraft und Kunst gelingen konnte — einer Kraft und Kunst, mindestens ebenbürtig derjenigen, die wir bei dem Dichter des Don Quijote bewundern.

Ich sage Kraft und Kunst, obgleich beide nur begrifflich verschieden sind, in der dichterischen Praxis aber, wo die Kunst nicht das Kennen, sondern das Können ist, völlig zusammenfallen. Wollen wir aber doch unterscheiden, so würden wir unter Kraft jene eingeborene und ausgebildete Begabung verstehen, in Gestalten zu denken, wenn man mir den Ausdruck verstatten will, der in der That weniger gewagt ist, als es scheint. Jedenfalls hat der Dichter kein anderes Vehikel, seine Gedanken zu äußern, als durch seine Gestalten, die ihm deshalb, wenn er selbst viel zu äußern hat (da eine jede Gestalt nach ihrer Natur und Wesenheit doch nur ein aliquotes Quantum äußern kann), in Fülle zuströmen müssen und zuströmen werden. Die Kunst bestände nun darin, diese Gestalten, die ja, als lebendige, sich nur handelnd denken lassen, derart zu gruppieren, in einen solchen Kontakt miteinander und untereinander zu bringen, daß sie dadurch gleichsam zur größten Leistungsfähigkeit gereizt und angespornt werden, und so das möglich reichste und umfangreichste Welt- oder Menschheitsbild (auf das es dem Dichter in letzter Linie ankommt) entsteht. Wenn ich noch hinzufüge, daß uns der epische Dichter dieses Bild durch Erzählung vermittelt, i. e. indirekt giebt (wäh-

rend der dramatische Dichter uns die Gestalten direkt vorführt), hätten wir wohl so ziemlich alles beisammen, was sein Wesen konstituiert.

Nun brauche ich dem Leser nicht des weiteren auseinanderzusetzen, in welchem hohen Maße Cervantes im Don Quijote diese Wesenheit des epischen Dichters manifestiert hat; wie er uns, indem er nur die Thathandlungen eines armen hirnverbrannten Narren erzählen zu wollen scheint, ein herrlichstes, buntestes Bild Spaniens und des spanischen Lebens seiner Zeit, ja, im letzten Grunde, der Welt und des Menschenlebens vor unseren staunenden Augen entrollt. Der Ausdruck: erzählen zu wollen scheint, ist — im ästhetischen Sinne — ungenau und ungerecht; er thut wirklich nichts anderes: auf seinem armen lendenlahmen, spatigen Rosinante erobert der Ritter von der traurigen Gestalt Schritt für Schritt — und wir können ihm jeden nachmessen — eine Welt, größer und herrlicher und dauerhafter als die, durch welche den macedonischen Alexander sein Bucephalus trug.

Aber wie lassen sie es sich auch sauer werden, so Roß wie Reiter! Sie ertragen alles, sie dulden alles, sie wagen alles; sie sind auf den Beinen, respektive im Sattel, in Regen, Sturm, Hitze und Kälte, Tag und Nacht.

Sie wissen — oder vielmehr, sie wissen es nicht, die armen, vielgeplagten, ehrlichen Kreaturen, aber sie placken sich, als ob sie wüßten —: daß sie in Atem bleiben müssen, wenn der Leser in Atem bleiben soll; daß dieser anspruchsvolle phlegmatische Gesell einnickt, sobald sie sich verschnaufen; daß im Roman aus den Augen, aus dem Sinn ist, just wie in der wirklichen Welt, von welcher der Roman nur ein idealisiertes Abbild; daß der Held, wie im Leben, so im Roman, alles bar bezahlen und teurer bezahlen muß, als die gewöhnlichen Menschen; daß niemand ihm Kredit giebt auf Thathandlungen, die ihm von anderen

nachgerühmt werden, und wären diese anderen die glaubwürdigsten Personen; ja — es ist schmachvoll, aber es ist doch einmal so — man ihm nicht über den Weg traut, nur so lange traut, als man ihn autoptisch kontrollieren kann.

Gegen den sinnreichen Junker aus der Mancha ist noch niemand vorgegangen mit der Klage, er sei seinen Verpflichtungen nicht nachgekommen. Jedermann giebt zu, er habe seine Zeche voll und ganz bezahlt. Ich für mein Teil bin sogar der Meinung, es sei ihm noch ein beträchtliches Teil zurückzuerstatten; ich würde ihm beinahe die ganze zweite Hälfte der Rechnung streichen, da für meine Ansprüche bereits die erste völlig genügt zu der Ueberzeugung, daß weder vor ihm noch nach ihm je ein so scharfsinnig-verrückter Edler gelebt, und für seine edel verrückte Scharfsinnigkeit soviel grobe Prügel von einer ganz gemeinen Welt empfangen hat.

Doch das ist eine individuelle Ansicht, auf die ich weiter kein Gewicht lege; ein kluger Autor muß den Durchschnittsdurst der Zecher berücksichtigen, der bekanntlich nach der Philosophie des Frosch in Auerbachs Keller abgeeicht ist.

Nun aber stelle man sich vor, jener höchst spendable spanische Wirt hätte seinen Kostgängern, zu denen fürder alle Gebildeten aller Zeiten gehören sollten, die Blume und Auslese des Manchaner Feuerweins in folgender Weise serviert und ausgeschänkt, oder — um endlich aus dem Bilde zu fallen — Cervantes hätte den Don Quijote so abgefaßt:

Er — Cervantes — macht die Bekanntschaft Don Quijotes auf einer Reise durch irgend eine der Sierren. Die Bekanntschaft erreicht schnell einen gewissen Grad der Intimität, trotzdem die Begegnungen nicht eben häufig sind und nicht eben lange währen, und Don Quijote durch eine schrullenhafte Reserve das mögliche thut, die Behaglichkeit eines freundschaftlich-vertraulichen Verkehres zu erschweren. Indessen es finden doch

einige längere Unterredungen statt, in welchen Don Quijote fast allein das Wort führt und sich sowohl durch die Behauptungen, die er aufstellt, die Ansichten, die er äußert, als auch durch die Form, in welche er diese Behauptungen und Ansichten kleidet, als einen jener Menschen ausweist, welche man höflicherweise Originale nennt. Cervantes ist ein höflicher Mann, mehr: er ist ein geistreicher Mann, der sich auf Originale versteht; noch mehr: er kann eine wahlverwandtschaftliche Hinneigung zu Originalen im allgemeinen und zu diesem Original im speciellen nicht verleugnen. Auch muß man zugeben, daß die Hin- und Zuneigung in dem vorliegenden Falle berechtigt ist. Der Zufall führt für Cervantes und Don Quijote gemeinschaftlich eine Reihe von Situationen herbei, die dem letzteren Gelegenheit geben, die höchst verehrungswürdigen Seiten einer bedeutenden, ja großartigen Natur hervorzukehren: Barmherzigkeit, Leutseligkeit, Tapferkeit, Opfermut. Cervantes ist auch Zeuge der Begegnung Don Quijotes und einer Dame, die in dem Leben jenes eine gewisse oder vielmehr vorläufig noch völlig ungewisse Rolle gespielt zu haben scheint, wie denn überhaupt über alle sonstigen Beziehungen des Mannes: seinen Namen, seine Stellung in der bürgerlichen Welt, Cervantes (und mit ihm der Leser) in völligem Dunkel zurückbleibt, als jener seinen Wanderstab (was nach wenigen Tagen geschieht) weiter setzt und über das Gebirgsjoch in die Ferne zieht.

Dies erzählt Cervantes auf den 123 ersten Seiten des ersten Bandes.

Glücklicherweise hat Don Quijote dem Cervantes eine von ihm (Don Quijote) verfaßte Novelle zu schicken versprochen, über welche er auch sonst einige wenige Andeutungen gemacht. Zwei Monate später erfüllt er sein Versprechen. „Ein gewisses Gefühl von Bedürfnis der Abwechselung bestimmt den Cervantes, seinem ferneren Berichte den Abdruck der Novelle vorangehen

zu lassen.“ Folgt die Novelle von Seite 127 bis 397. Das Ende derselben ist zugleich das Ende des ersten Bandes.

Leider hat Cervantes nicht viel mehr zu berichten. Er sieht den Don Quijote wohl noch einmal, aber so flüchtig, daß man es kein Wiedersehen im eigentlichen Sinne nennen kann. Als er sich endlich aufmacht, denselben — er hat mittlerweile Namen und Wohnort entdeckt — zu besuchen, ist es zu spät: der wackere Don ist tot und begraben. Aus dem Munde der Haushälterin, aus dem der Freunde erfährt Cervantes an Ort und Stelle so viel, daß er (und mit ihm der Leser) sich von dem Lebensgang und Lebenswandel des Verstorbenen doch wenigstens ein ungefähres Bild entwerfen kann. Er kehrt zurück mit dem „Tagebuche“, welches Don Quijote ihm nebst seinen sonstigen Papieren zur eventuellen Veröffentlichung hinterlassen hat.

Dies erfahren wir auf den ersten 108 Seiten des zweiten Bandes.

Folgt nun das Tagebuch, in welchem Don Quijote auf 300 und einigen Seiten seine Gedanken über Gott, die Welt und einiges andere zu mehr oder weniger aphoristischem Ausdruck gebracht hat; zwischendurch auch mehr oder weniger flüchtig streifende Lichter auf seine sonstigen Schicksale und Herzenserlebnisse fallen läßt, so daß die Andeutungen nach dieser Seite, mit denen wir uns bis dahin begnügen mußten, doch einigermaßen vervollständigt werden.

Der Schluß des Tagebuchs ist zugleich der des ganzen Werkes. —

Ich glaube, daß jeder Leser ohne weiteres zugeben wird: hätte Cervantes nach diesem oder einem ähnlichen Schema gearbeitet, würde nun und nimmer ein Roman von dem unerschöpflichen Reichtum, der unverwüstlichen Anmut des Don Quijote entstanden sein. Eine verblaßte schöne Seele mag man aus der Schilderung eines Reisebekannten und den Gesprächen,

die er mit ihr geführt, aus einer hinterlassenen Novelle, aus den Relationen von ein paar Leuten, die ihr nahe gestanden, solange sie noch in diesem Jammerthale weilte, endlich aus einem voluminösen Tagebuche kennen lernen; nimmermehr aber einen Ritter und Helden, dessen legitime Aufgabe es ist, auf die Eroberung von Königreichen auszuziehen und Esel zu finden; eine aus den Fugen gegangene Welt wieder einzurenken und dafür von dieser ungefügen Welt zerschunden, zerstoßen, zerprügelt, zertreten, zermahlen zu werden. Das ist keine Spiegelfechterei; das ist ein höchst reeller, höchst ungleicher, höchst tragischer, höchst komischer Kampf, in welchem so ungeheuerliche Dinge passieren, daß, sollen wir, die wir im Parterre sitzen, die Tragikomödie verstehen, notwendig die beiden Gegner in gleicher Wesenhaftigkeit auf der Bühne sehen müssen.

Und hierin hat es eben unser Dichter verfehlt. Er zeigt uns nur den einen — den abenteuerlichen Ritter —; den anderen — die tolle Welt — zeigt er uns „kaum durch ein Fernglas, nur von weitem". Hätte er das Vermögen gehabt, beide in gleicher Kraft und Ständigkeit darzustellen und durch diese allseitig objektive Darstellung „unser Gemüt in den Zustand der lebendigsten und allgemeinsten Betrachtung zu versetzen", welcher ja zum Verständnis eines so großen Schauspiels unbedingt erforderlich ist, anstatt, wie er es jetzt durch seine einseitige Darstellung thut, „unsere Empfindung einseitig zu erregen" (siehe Humboldt), so würde er die höchste epische Aufgabe im allgemeinen und vielleicht auch die höchste Aufgabe, welche sich das moderne Epos, der Roman, stellen kann, gelöst haben; so wäre der moderne Don Quijote fertig gewesen.

Der Leser wundert sich oder hält es vielleicht gar für Böswilligkeit, daß ich immer wieder auf Cervantes' Meisterwerk zurückkomme. An einen Autor aber, wie den unseren, er schreibe, was er schreibe, nicht die strengsten Anforderungen stellen, ihn

nicht mit dem größten Maßstab messen, heißt ihn beleidigen; und in diesem Falle wird der Vergleich geradezu herausgefordert. Der Held von „Auch Einer“ ist wahr und wahrhaftig der moderne Don Quijote.

Ein selten edler, vielseitig gebildeter, grundguter Mensch, der, durch die Einwirkung eines beschwerlichen chronischen Uebels um die harmonische Empfindung eines normalen Daseins gebracht, den Widerspruch des reinsten ethischen Pathos, von dem seine Seele erfüllt ist, mit den Gebresten, die seinem Leibe anhaften, zum Weltwiderspruch erweitert; und der nun, wie seine individuelle Existenz in zwei völlig heterogene Teile geschieden scheint, diese Scheidung in der ganzen natura naturata, ja in der natura naturans selbst wiederzufinden glaubt und nachkonstruieren zu können wähnt. Ein Mensch, scharfsinnig genug, „die geheimsten Irrgänge des Wahnsinns, der in den Widersprüchen der Subjektivität liegt, zu verfolgen“, und auch, infolge seiner bürgerlichen Stellung, als einflußreicher höherer Beamter, keineswegs „in den Kreis des engeren socialen Lebens eingeschlossen“, vielmehr völlig in der Lage und vollauf befähigt, „den großen Wahnsinn des öffentlichen Lebens, der Geschichte, des Staates“ zu sehen. Nicht bloß zu sehen, sondern, da er durchaus nicht eine bloß kontemplative, im Gegenteil sehr energische, ja überkräftige, gewaltsherrliche Natur, fortwährend durch das innere Ungestüm gedrängt wird, sich in den Kampf mit der Hydra einzulassen. Und der nun, anstatt seine stolze Kraft zu diesem Zweck zusammenzuhalten, dieselbe in dem Kleinkriege mit lauter Nichtigkeiten zersplittert und vergeudet, so daß er, wenn es und so oft es zu dem Kampfe kommt, jedesmal schimpflich unterliegt, um endlich — der mitleidige Leser preist das als eine wahre Barmherzigkeit des Schicksals — bei der Züchtigung eines Tierschinders totgestochen zu werden, nicht mit dem Schilde, aber doch auf dem Schilde der Humanität, das er immer hoch ge-

halten, heimkehrend „zu den Gefilden hoher Ahnen". — Hatte ich unrecht, wenn ich oben von diesem Helden sagte, daß ihn der Dichter nach einem kolossalen Maßstabe entworfen habe? Und ist es nicht ein Jammer, daß der Dichter es bei dem Entwurf bewenden ließ, zum wenigsten, was er davon ausführt, ein verschwindendes Minimum ist im Verhältnis zu der großartig genialen Anlage?

Man wende nicht mit dem Verfasser der Aesthetik ein, das „größere Schauspiel", welches der Dichter uns schuldig blieb, „gehöre nicht in den Roman, in die Bildungsgeschichte des Subjekts." Der Beweis soll noch geführt werden, daß der Roman zu nichts weiter taugt! oder vielmehr ist der Beweis des Gegenteils nicht bereits geführt, nicht einmal, sondern, ich weiß nicht, wie oft? Ist der Don Quijote nur die Bildungsgeschichte eines Subjekts? ist es „Tom Jones"? ist es „Wilhelm Meister"? „Copperfield"? Und wie nun, wenn das Subjekt, um sich zu bilden, noch mehr als in den genannten Romanen durchaus des großen, öffentlichen Lebens bedarf? wenn man mithin die Geschichte seiner Bildung gar nicht schreiben kann, ohne auch jenes in seinen Höhen und Tiefen, seiner Ständigkeit und seinem Wahnsinn vorzuführen? Soll man die Geschichte deshalb ungeschrieben lassen, weil der Roman nicht das rechte Vehikel? Ich sage nein und tausendmal nein; ich sage: erst recht soll sie geschrieben werden, und nur in einem Roman kann sie geschrieben werden, denn der Roman ist und bleibt das rechte Vehikel, und die gewaltigste Phantasie wird finden, daß in demselben Raum genug ist für den größeren und für den größten Horizont, falls sie denselben nur auszunutzen versteht.

Der Autor von „Auch Einer" hat es leider, wie wir gesehen haben, nicht verstanden; ja, wenn wir noch genauer zusehen, bemerken wir, daß er sich mit Vorliebe derjenigen Methoden epischer Darstellung bedient hat, welche eine ausgebildetere Erzählungs-

kunst als wenig zweckmäßig und ausgiebig entweder ganz verwirft oder doch nur mit größter Vorsicht und im mäßigsten Umfange anwendet. Diejenige Methode wird nämlich stets die beste sein, welche uns das Objekt gleichsam aus erster Hand giebt; je mehr Hände sich in die Sache mischen, desto bedenklicher steht es um das Resultat. In „Auch Einer“ haben wir alles oder so gut wie alles aus zweiter und manchmal aus dritter Hand: aus zweiter, wenn der Autor erzählt: nicht, was sich begeben hat (das ist die erste Hand), sondern was ihm begegnet ist; aus dritter, wenn er uns erzählt, was ihm andere erzählt haben. Und wenn Selbstbekenntnisse, wie man sie in einem Tagebuch niederlegt, scheinbar die allererste Hand sind, so ist es eben nur ein Schein. Aus einem zwiefachen Grunde: einmal, weil, wie's im Tasso heißt: der Mensch nach eigenem Maß sich oft zu klein und leider oft zu groß mißt — er mithin selbst beim besten Willen die Wahrheit (im objektiven Sinne) schwerlich wird sagen können; zweitens, weil er sie, wenn er's auch könnte, in einem Tagebuche nicht leicht sagen wird. Weshalb sollte er's? er für sein Teil weiß schon Bescheid, und er schreibt doch nur für sich, nicht für andere Leute. Und an gewisse Dinge rührt man selbst für sich nicht gern, ja so ungern, daß, wenn in den sogenannten Tagebüchern der Romane es dennoch geschieht, man zehn gegen eins wetten kann: es ist unmöglich, daß diese Dinge von den Personen, hätten sie wirklich gelebt, in ihren wirklichen Tagebüchern jemals aufgezeichnet wären, sondern dies nur von dem Dichter geschehen ist, in der berechtigten oder unberechtigten Furcht, er werde ohne dieses Hülfsmittel nicht einmal den Schatten seines Helden geben können, geschweige denn den Helden selbst. Aber das Hülfsmittel ist eben keines; ist nur ein trauriges Surrogat, keine gesunde epische Nahrung, die gesundes episches Fleisch erzeugt. So bleibt in dem „Tagebuche“ die ganze skandinavische Geschichte mit der Goldrun schattenhaft, und das ist schlimm für den Helden.

Denn, wenn wir sein greuliches Thun verstehen (und verzeihen) sollen, muß nicht bloß er wissen, „wie weich ihre Arme sind und wie ihre Küsse brennen“, sondern wir müssen es ebenfalls. Desgleichen verschwebt die andere Geschichte mit Cordelia wie ein holder Schemen, und das ist schlimm für uns. Denn wir lieben sie und haben ein Recht dazu, und wenn A. E. auf uns eifersüchtig ist, hätte er die Gute, Schöne nicht aus ihrer Gruft in Assisi heraufbeschwören müssen an das Licht des Tages, das doch kein rechtes Licht wird, weil A. E. alle Läden keusch verschließt und selber kaum durch eine gelegentliche Ritze einen ehrfurchtsvollen Blick auf sein Heiligenbild wagt.

Und wie mit diesen dämonischen und heiligen Gestalten und Geschichten ist es mit den närrischen. Wir wollen den untraitablen Bologneser aus dem Fenster fliegen sehen dem Ministerialrätchen unten auf der Straße an den Kopf (ich glaube nebenbei, mit diesem Wurf hätte der Roman anfangen müssen und es wäre ein zwiefach glücklicher gewesen); wir wollen den wackeren „Tetem“ singen hören (es war gewiß ein „schmalziger“ Tenor) — aber wir sehen, wir hören alles, alles nur so weit und so laut, als es uns A. E. sehen und hören lassen will — der böse A. E.!

Nur für eines: für die köstliche Pfahldorfgeschichte sind wir ihm zu vollem Dank ohne allen und jeden Abzug verpflichtet. Hier hat der zugeknöpfte Mann sich endlich einmal die Brust gelüftet und uns auch. Wir fühlen mit ihm, wie wohl ihm dabei ist, wie wohl es dem Dichter ist, der sich selbst vergißt, um nur in seinem Werke zu leben, der die Welt über seinem Werke vergißt und darum in seinem Werke eine Welt schafft.

Freilich, ganz so liegt die Sache nicht, soll sie auch schwerlich nach der Absicht des Autors liegen. Die Pfahldorfgeschichte ist ja nicht ein direktes Erzeugnis seiner Phantasie, ist ja ein Produkt der Phantasie A. E.s. Und A. E. ist eben kein Vollblut-

Dichter, soll auch keiner sein. Er ist und bleibt ein humoristisches Subjekt mit poetischen Anflügen (wie sie dem Humor leicht kommen, ja die einen Teil seiner Wesenheit ausmachen, weshalb er auch von den weniger Tiefblickenden mit der dichterisch thätigen Phantasie schlechtweg verwechselt und identifiziert wird); — ein humoristisches Subjekt, „das sich seiner Natur nach überall vorschieben muß, dem es mit dem Erzählten eigentlich gar nicht ernst ist". Und dies dadurch beweist, daß es seine Gestalten, wenn man diese Gebilde anders so nennen kann, sofort ironisch wieder auflöst, damit um Himmelswillen kein Mensch sie ernsthaft nimmt und darüber die Tendenz übersieht, die, wie alle Tendenz, nicht innerhalb, sondern außerhalb und hinter der Geschichte liegt, welche sozusagen nur der Weg ist, der zu dem einzig gewollten Ziele führt. Und nicht einmal der ganze Weg, nur ein Stück des Weges, da dem Humoristen natürlich die Geschichte zu lange dauert und er uns in den Siebenmeilenstiefeln von ein paar Parabasen schleunigst dahin expediert, wohin er uns haben will, während die ihrer ironisch-phantastischen Gewänder entkleidete Tendenz splitternackt nebenher läuft.

Ich glaube, daß sich die Sache so oder ungefähr so verhält, und die Pfahldorfgeschichte mithin für A. E.s Wesen überaus bezeichnend und insofern ein vollgültiger Beweis der Objektivierungskunst des Dichters von „Auch Einer" ist.

Welches die Tendenz der Satire „in der Pfahldorfgeschichte"?

Vielleicht drückt, besser als ich es vermöchte, meine desfallsige Ansicht und zugleich meine Hochschätzung des ästhetischen und kulturhistorischen Wertes der Novelle (inklusive meiner tiefen Bewunderung für den schalkischen A. E.) die Anzeige eines in demselben Verlage erschienenen gefeierten, seinen Stoff ebenfalls aus altehrwürdiger mumienhafter Vergangenheit nehmenden Romans aus, die ich mit den leisen Veränderungen, welche die Verschiedenheit des Objekts erfordert, deshalb hier zu reproduzieren mir

erlaube: „A. E., der Verfasser der Novelle: ‚Der Besuch. Eine Pfahldorfgeschichte‘, hat bewiesen, daß er zu den Ausnahmen gehört, welche den Gelehrten und Dichter in sich vereinigen und einen spröden vorhistorischen Stoff mit dem Feuer des Genius in Fluß zu bringen vermögen . . . ‚Der Besuch‘ ist eine bedeutende und in ihrer Art vollendete Leistung, der es weder an Mannigfaltigkeit der Personen noch an Lebensfülle und Abwechselung der Scenen fehlt und die dabei doch ein anschauliches und im ganzen treues Bild von einer fernen und — in Anbetracht der weiten Ferne — ungemein reichen Kulturepoche unter dem größten Druiden der Pfahldorfszeit giebt. Die Novelle ist ganz dazu angethan, in den weitesten Kreisen Eindruck zu machen, nur muß sie mit Verstand gelesen werden.“ —

Und besagten Verstand wünsche ich von Herzen den Lesern von guten Büchern insgesamt und von „Auch Einer“ im besonderen. Denn „Auch Einer“ ist ein gutes Buch, trotzdem es kein guter Roman ist. Ich durfte das letztere nicht verschweigen, nachdem ich es einmal unternommen, mich über das Werk öffentlich auszusprechen; ich war es meinem Handwerk schuldig. Es pfuschen in ihm soviel täppische Gesellen, denen man auf die Finger sehen und auf die Finger klopfen muß und die, wenn man es mit der nötigen Derbheit thut, über Ungerechtigkeit schreien und sich auf Einen berufen, der es auch so gemacht habe und der leer ausgegangen sei. Sie irren sich, die Bönhasen. Der Verfasser von „Auch Einer“ hat es nicht „auch so gemacht“. Er hat das Handwerk nicht wie sie geschändet. Er hat fleißig und redlich und solid gearbeitet, aber mit etwas stumpfen Werkzeugen und nach einer veralteten Methode und der Uebung ermangelnd, die nun einmal in jedwedem Handwerk den Meister macht. So ist sein fleißiges, redliches, solides Werk kein Meisterstück geworden. Das mußte gesagt werden.

Kein Meisterstück und doch welch ein Werk!

Ein Werk, an dem auch die Meister des Handwerks ihre helle Freude haben müssen, weil es, wenngleich in der Ausführung unbeholfen und vielleicht ungeschickt, doch so grandios concipiert ist, wie es eben nur ein weltweiter Kopf und ein weltweites Herz vermögen; ein Werk, das, trotz seiner Mängel, zu studieren und zu lesen „keine Pferdearbeit“, sondern ein höchster, schier unerschöpflicher Genuß; ein Werk, köstlich mundend wie ein edelster Wein, wenn auch der Kenner herausspürt, daß er noch nicht völlig flaschenreif; ein Werk, ganz durchglüht von Feuergeist und geniale Funken sprühend, wo man es nur berührt; ein Werk, auf das jede Litteratur der Welt stolz sein müßte und das, wie es da ist — mit seinen Schwächen und Mängeln, die, nimmt man alles in allem, so leicht wiegen, und seinen glänzenden Vorzügen und unvergeßlichen Schönheiten — doch nur ein Deutscher schreiben konnte.

V.

Der Ich-Roman.

(1882.)

I.

Wir nennen in der Zunftsprache einen Roman, dessen Held als Selbsterzähler seiner Fata auftritt, einen Ich-Roman zum Unterschiede von den anderen Romanen, in welchen der Held eine dritte Person ist, dessen Schicksale uns von dem Dichter erzählt werden.

Da nun in der Kunst wie in der Natur nichts bloße, gegen ihren Inhalt völlig gleichgültige Form ist, liegt die Vermutung nahe, daß dieser so definierte Ich-Roman innerhalb der Gattung eine Species darstellen werde, deren Exemplare allerdings auf eine nur geringe Zahl reduciert sind.

Und so verhält es sich in der That. Die genauere Betrachtung wird zeigen, daß die Ich-Form keineswegs ganz müßig ist; daß sie sich nicht jedem beliebigen Stoff gleich bequem anpaßt; auch der gefügige Stoff noch nach ihr gemodelt werden muß; folglich der Künstler, der sich ihrer bedient, zu gewissen Vorsichten, Rücksichten, Manipulationen, mit einem Worte: zu einer Modifikation der ihm sonst geläufigen, für die anderen Fälle berechneten und berechtigten Technik gezwungen ist.

Freilich scheint das Resultat einer auf diesen Punkt gerichteten Untersuchung nur dem Künstler zu gute zu kommen und die Untersuchung selbst nur für ihn von Interesse zu sein.

Aber auch der Laie dürfte seine Teilnahme der Erörterung einer Frage zuwenden, welche dabei nicht umgangen werden kann.

Der Frage nach der Natur und Beschaffenheit des Helden im Ich-Roman, eben jenes „Ich", welches der Species den Namen giebt.

Und die Teilnahme dürfte wachsen, wenn sich dabei — wie

es wirklich der Fall — herausstellen sollte, daß jenes „Ich“ — trotz gewisser äußerer und innerer Veränderungen, die er mit sich vorgenommen — der Dichter selber ist oder — in Anbetracht jener Veränderungen — ein Jemand, der dem Dichter so weit gleicht, als ein stark benutztes Modell dem nach ihm geschaffenen Bilde gleichen wird.

Müssen doch durch dies Ineinanderfließen oder durch diese approximative Kongruenz des Dichters und des Helden tiefste, instruktivste Blicke in die Dichterseele ermöglicht werden, welche andere Romane, in denen der Dichter sich klüglich streng von seinem Helden scheidet, nicht gewähren können! muß doch mithin das Interesse an einem solchen Roman — vorausgesetzt, daß das Dichter-Ich wahrhaft interessant und ausgiebig ist — geradezu ein doppeltes sein!

Freilich!

Nur daß leider jene Untersuchung nach der Natur des Helden im Ich-Roman in letzter Konsequenz zu einem gar sonderbaren Ergebnis führt.

Zu dem Ergebnis, daß im tiefsten Grunde in jedem modernen Roman, auch wenn er den Anschein der Objektivität und Ichlosigkeit noch so streng festzuhalten sucht, jene approximative Kongruenz von Dichter und Helden stattfindet; und daß, wenn bezüglich des Grades der Subjektivität und Ichmäßigkeit innerhalb des Gebietes des modernen Romans allerdings noch Unterschiede und bedeutende Unterschiede stattfinden, verglichen mit der Objektivität und Ichlosigkeit der homerischen Gedichte jeder moderne Roman subjektiv und ein Ich-Roman ist.

Der Beweis für diesen Satz, der uns auf seinem Gange in das innerste Wesen der epischen Dichtkunst führen wird, kann nicht angetreten werden ohne die Zuhülfenahme einiger allgemeiner Sätze, die man füglich als die Fundamentalsätze der Theorie der epischen Dichtkunst ansehen darf.

Der erste dieser Fundamentalsätze lautet, daß, in notwendiger Folge der der epischen Phantasie immanenten, ruhelosen Tendenz nach größtmöglicher Ausdehnung des Horizontes, ihr Objekt nichts Geringeres als die Welt und somit das — gleichviel ob ihm bewußte oder unbewußte — Streben des epischen Dichters ist, ein Weltbild zu geben.*)

Der zweite, daß diese Natur der epischen Phantasie, welche über jede Grenze hinausstrebt, mit der Natur der Kunst, welche, sobald sie zum Werke schreitet, sich Grenzen ziehen muß und nur, indem sie diese Grenzen respektiert, ihr Werk zustande bringt, in einem fundamentalen Widerspruche steht.**)

Der dritte: daß dieser Widerspruch, weil er ein fundamentaler ist, niemals völlig, sondern immer nur annähernd gelöst werden kann; folglich die dramatische und lyrische Dichtkunst,

---

*) „Ist der Umfang der epischen Dichtart durchaus unbegrenzt, so darf es einem Dichter oder einer Dichterschule dieser Gattung nur nicht an Raum und Zeit fehlen; und die stetige Erzählung wird nicht eher aufhören, als bis der Stoff erschöpft und eine ungefähr vollständige Ansicht der ganzen umgebenden Welt vollendet ist, etwa wie sie die homerische Poesie gewährt. (Fr. v. Schlegels Ges. Werke. Wien 1846. III. S. 93.) — Von „Hermann und Dorothea" sagt Humboldt (Aesthetische Versuche, Kap. LXXX.): „So werden wir auf eine wahrhaft epische Weise auf den allgemeinen Standpunkt geführt, von dem wir alles, und alles mit gleich großem, parteilosen Interesse ansehen, und so schiebt sich, ohne daß wir selbst es merken, das ungeheure Bild der ganzen Menschheit den wenigen Personen unter, die wir vor uns handelnd erblicken."

**) „Warum ist es (das homerische Epos) also kein vollständiges, in sich selbst schlechthin vollendetes poetisches Ganzes? Weil es nicht durchgängig in sich selber beschlossen und vollkommen begrenzt ist; weil hier jede Herleitung aller Fäden des Werks aus einem Anfangspunkte, die Hinleitung auf einen Endpunkt fehlt. Darum erscheint jedes homerische Epos zugleich als Fortsetzung und als Anfang." (Fr. v. Schlegels Ges. Werke. III. S. 89.) In demselben Sinne heißt es bei W. v. Humboldt (Aesthetische Versuche. Kap. LXXXIV.): „Die Einheit des epischen Dichters liegt mehr in seiner Absicht, als in der Sache selbst... Der Schluß seines Gedichtes ist nicht notwendig ein wirkliches Ende, über das hinaus sich nun nichts mehr hinzufügen ließe."

welche diesen Widerspruch nicht in sich tragen und mithin ihren Objekten völlig gerecht zu werden vermögen, in rein ästhetischer Beziehung vor der epischen Dichtkunst rangieren; oder, um es konkret auszudrücken, ein Produkt der epischen Dichtkunst, auch das höchste, an absolutem Kunstwert immer hinter den höchsten Produkten der beiden Schwesterkünste zurückbleiben muß.*)

Der vierte: daß das Mittel zur annähernden Lösung des Widerspruches für den epischen Dichter einzig und allein die möglichst vollkommene Anwendung der objektiven Darstellungsweise ist; mithin der ästhetische Wert epischer Produkte in dem Maße steigt und fällt, als diese Darstellungsweise bei ihnen zur Anwendung gekommen ist.

Dies die Sätze, welche vorauszuschicken und gewissermaßen als Leitsterne hinzustellen waren, damit wir, ohne Furcht vor Mißverständnissen auf Tritt und Schritt, in unserer Untersuchung fortfahren dürfen, die sich nun in erster Linie mit den Gründen zu beschäftigen haben wird, welche den homerischen Dichtern jenen hohen und im Vergleich zu den modernen epischen Produkten absoluten Grad von Objektivität ermöglichten.

Er wurde ihnen aber ermöglicht, weil die Gunst ihrer Lage in einer noch übersichtlichen und dabei doch reich genug gegliederten und wiederum schönen, in sich harmonischen Welt für sie von vornherein jenen Widerspruch zwischen den Ansprüchen

*) „So tief vielleicht auch der Künstler, welcher bloß aus seinem Gesichtspunkt streng würdigt, das homerische Epos unter die sophokleischen Werke setzen wird, so muß er doch anerkennen, daß man in jenem, auch ohne besonders ausgebildetes Kunstgefühl, eine alle Kräfte des menschlichen Geistes anregende und ausbildende Unterhaltung erblicken kann; daß es eben darum, weil es ein kunstloses Naturgewächs ist, eigentümliche Vorzüge vor den höchsten Kunstbildungen voraus besitzt, und außer dem künstlerischen, auch hohen geschichtlichen und allgemeingeistigen Wert hat." (Fr. v. Schlegels Ges. Werke. III. S. 111.) Der beschönigende Zusatz hebt natürlich die mindere ästhetische Schätzung des Epos nicht auf.

der epischen Phantasie, ein Weltbild geben zu wollen, und den limitierenden Grundbedingungen des Kunstwerkes auf das denkbar geringste Maß reduzierte.

Ich habe mich gerade über diesen Punkt wiederholt ausgesprochen, und so mag es hier genügen, nur eben wieder daran zu erinnern; eine eingehendere Schilderung erfordern gewisse andere Verhältnisse, welche die homerischen Dichter vorfanden, und die durchaus dazu angethan waren, ihnen die Lösung ihrer Aufgabe auf das herrlichste zu erleichtern.

Als ein solches überaus günstiges und förderndes Moment ist in erster Linie das Gesamtgefühl anzusehen, welches, hervorgegangen aus der Gleichförmigkeit der Gewohnheiten des häuslichen Lebens, der Solidarität der bürgerlichen Interessen, der Konformität des geistigen Horizontes aller Mitglieder der Gemeinde vom Könige bis zum Hirten, bei den homerischen Menschen mit völlig elementarischer Kraft wirkte. Wenn der Zug nach Troja, wie jetzt ja nicht mehr zu bezweifeln, wirklich stattgefunden, hat es sicherlich, um die griechischen Stämme zum Aufbruch zu bewegen, keiner großen Ueberredungskunst von seiten ihrer Führer oder gar des göttlichen Antriebes bedurft. Man wird sich versammelt haben und gen Troja aufgebrochen sein, wie zur Zeit des Herbstes Wandervögelscharen sich zusammenthun und nach dem Süden aufbrechen, getrieben und geleitet von einem geheimnisvollen, unwiderstehlichen Drange. Gab es in der That eine bestimmte Veranlassung, so spielte dieselbe sicher keine größere Rolle als für die Eruption einer längst vorbereiteten Krankheit jenes Etwas, das die Aerzte Gelegenheitsursache nennen. Wo in dieser von einer allgemeinen Empfindung beseelten und beherrschten Masse der Eigenwille sich regt, wird er entweder wie beim Thersites an den Pranger der allgemeinen Verachtung gestellt, respektive einfach in das Gemeingefühl zurückgeprügelt, oder wie beim Achill in tragischer Weise gebrochen.

Und auch in Achilleus' Fall ist wohl im Auge zu behalten, daß sein Zorn aufflammt, weil er sich durch die Wegnahme der Briseïs, seines Ehrengeschenkes, in den Augen der Uebrigen entehrt glaubt oder, wie man hier sagen muß, entehrt weiß, und im Vergleich zu diesem gewaltigen Pathos die Kränkung, die seinem liebenden Herzen angethan ist (s. Il. IX, 340—343), kaum ins Gewicht fällt. Später, als nach dem Tode des Patroklos ihm die Sühngeschenke gebracht werden, legt er selbst freilich in seinem wilden Schmerz nur einen geringen oder gar keinen Wert auf diese äußerliche Restitution seiner Ehre; von Agamemnon aber und den übrigen Helden wird die Notwendigkeit derselben durchaus gefühlt; und schließlich, was entscheidend ist: der Held sieht den Verlust des geliebten Freundes als eine wenn nicht direkte, so doch indirekte Götter-Strafe für den Zorn an, der ihm die klar vorgeschriebenen Pflichten gegen den Heerführer und gegen das Gemeinwohl so schwer verkennen ließ.

Wenn nun so bei den homerischen Menschen die individuelle Seele und die Volksseele in eins fließen, und Differenzen, wo sie auftreten, entweder schnell geschlichtet oder doch ganz gewiß zu Gunsten des Gemeingefühls entschieden werden, verdämmert für sie auch jene Grenze, welche für uns moderne, wissenschaftlich gebildete Epigonen zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit haarscharf gezogen ist, entweder ins Ungewisse oder man geht mit einem flüchtigen und halb schalkhaften „wie jetzt die Sterblichen sind" leicht über sie weg.*) So geboten die Glück-

*) „Es sind zwei Welten, die in der homerischen Darstellung zusammenfließen: die wunderbare Vergangenheit, die aber doch dem Dichter noch sehr nahe und lebhaft vor Augen zu stehen scheint; und dann die lebendige Gegenwart und Wirklichkeit derjenigen Welt, welche den Dichter umgab. Diese Verschmelzung der Gegenwart und Vergangenheit, wodurch jene verschönert, diese anschaulicher gemacht wird, giebt vorzüglich den homerischen Gedichten den ihnen so ganz eigenen Reiz." (Fr. v. Schlegel. Ges. Werke. I. S. 26.) Ich habe diese Stelle ausgezogen weniger zur Erhärtung einer Thatsache,

lichen außer über die schöne natürliche Welt, in der sie geboren, noch über eine zweite, in ideale Ferne gerückte und zugleich, infolge einer unerschöpflich reichen und unendlich plastischen Tradition, vollkommen gegenwärtige: die Welt der heroischen Ahnen. Und zu den zweien kam noch eine dritte: die ihrer Götter, welche sie — wie das nicht anders sein kann — nach ihrem Bilde in voller Naivetät und gutem Glauben geschaffen hatten, während ihre Dichter bereits den Mut gefunden zu jener eigentümlichen, halb ironischen, halb Glauben und Ehrfurcht atmenden und heischenden poetischen Behandlung und Verwertung derselben, ähnlich wie Shakespeare seine Hexen und Geister traktiert, an deren Realität er offenbar glaubt, indem er sie zugleich frei zu seinen idealen Zwecken verwendet.

Ich bin hier, wo ich nur von dem homerischen Menschen reden wollte, unwillkürlich auf den homerischen Dichter zu sprechen gekommen; aber freilich fallen beide: Mensch und Dichter, in dieser Periode auch noch mehr zusammen, als es sonst und überall der Fall; ja, es erweist sich eben diese innige Verschmelzung als die ganz eigentliche Ursache, warum die homerischen, von ganzen vollen Menschen erschaffenen Gesänge so ganz und völlig (bis auf den oben angedeuteten unvertilgbaren Rest) dichterisch und unter allen Umständen die denkbar vollkommensten Produkte epischer Poesie sind.

Ist doch auch die Stellung des homerischen Dichters völlig analog jener, in welcher sich der homerische Mensch ein für allemal befindet. Auch er — der Dichter — tritt sofort in eine Gesellschaft, in die er sich einzureihen gezwungen ist, wenn er überall als Dichter wirken will. Wie er die Welt nicht „nur von weitem“ und nur an einem „Feiertag“ sieht, sondern in ihr,

---

die auch sonst klar genug ist, als um ein Beispiel mehr dafür beizubringen, wie in voller Unabhängigkeit voneinander entstandene identische Ansichten sich in identischen oder fast identischen Ausdrücken darstellen müssen.

mit ihr, alle Tage seines Lebens feiernd, lebt, so ist er auch nun und niemals „in sein Museum gebannt“, sondern tritt mit dem ersten Schritt auf seiner Künstlerlaufbahn in ein ungeheures Atelier gleichsam, in welches von allen Seiten hell die Sonne des griechischen Lebens scheint und die griechische Welt durch alle Fenster formen- und farbenfroh hereinblickt. Und in diesem ungeheuren Atelier sind schon gar viele — Meister und Gesellen — an der Arbeit, die eben auch seine Arbeit werden soll, und bei der er weder nach dem Was? noch nach dem Wie? zu fragen hat, sondern das eine und das andere treulich überliefert bekommt.

Denn das Was ist die Heldengeschichte seines Volkes, die nach oben in den goldenen Wolken des Olymp verschwebt und sich nach unten unterschiedslos in das Alltagstreiben der Menschen „οἷοι νῦν εἰσιν“ fortsetzt.

Und das Wie ist die von einer Generation der anderen überlieferte Sangesweise mit der zu den künstlerischen Zwecken in jedem Sinne vorbereiteten und durchgearbeiteten Sprache; ja auch, in tieferem Verstande, die dichterische Methode: die Führung der Fabel, die Abmessung und Zusammenfügung der Teile zum Ganzen, der zweckmäßige Wechsel von Licht und Schatten, die Schönheit und Notwendigkeit des Kontrastes, die schickliche Form der Uebergänge, die Gesetze der Retardierungen, die Erfordernisse der Episoden und was denn sonst die epische Kunst, wenn sie ihre Absicht erreichen und ihr Bestes leisten will, als stets bereite und willige Mittel an der Hand haben muß.

Und nun ein Letztes, Höchstes, das die homerischen Sänger vor den modernen Dichtern voraus hatten, und um was sie diese wohl am meisten beneiden werden: das stolze Gefühl, nichts zu singen, als was ihr Publikum zu hören verlangte, was zu hören es nicht ermüden würde; die freudige Gewißheit, die ihnen innewohnen durfte, daß sie keine Saite anschlagen könnten, die nicht

in den Seelen der Hörer wiedertönte, und daß ihr Denken, Fühlen, Schauen das Denken, Fühlen und Schauen ihres Volkes war.

Deshalb war denn auch in ihrem Munde der Anruf der Muse beim Beginn ihres Gesanges und mitten im Gesange, wenn die Fülle des Stoffes sich überwältigend herzudrängte, keine Phrase, sondern der prägnante Ausdruck einer durchaus berechtigten, weil aus einer Thatsache resultierenden Empfindung: der Thatsache, daß sie, die einzelnen Sänger, aus einem Strome schöpften, dessen geheimnisvolle Quellen in für ihren Blick unermeßlicher Ferne hinter ihnen lagen; daß sie nur wiedergaben, was ihnen gegeben, von langer Hand vorbereitet war; daß eine Kraft in ihnen wirkte und waltete, für deren Macht und Fülle sie in der individuellen Begabung keine Erklärung fanden und finden konnten, und die sie deshalb wie alles Unerklärliche der direkten Einwirkung der Gottheit zuschrieben.

In diesem bescheidenen Zurücktreten des dichterischen Ich hinter den dichterischen Genius des Volkes, der es zu seinem Organ und Herold gemacht hat neben den anderen Organen und Herolden seiner Allmacht, liegt auch der Grund und die Möglichkeit jener völlig idealen, tendenzlosen Objektivität im ganzen und im einzelnen, die wir an den homerischen Gedichten bewundern und rühmen, und die für den modernen Dichter (aus Gründen, welche wir später zu erörtern haben werden) ewig unerreichbar ist. Man kann von einer „Idee“ der homerischen Gedichte schlechterdings nicht anders sprechen als in dem Sinne, in welchem Rafael von seiner heiligen „Idea“ sprach: jenem Urbilde, das er in seines Geistes Auge sah, und von welchem die Gestalt auf der Leinwand das unvollkommene Abbild war. Und jenes Urbild ist für den homerischen Dichter eben die Erfüllung der epischen Sehnsucht: die Welt in ihrer Totalität — das Treiben der Menschen und das Walten der Natur — beides durchmessen durch alle Breitengrade gleichsam, von einem Pole bis

zum anderen: von den höchsten Aeußerungen der Heldenkraft bis zu dem tiefsten Jammer, den eine antike Seele fassen konnte; von dem ewigen Sonnenglanze, der die Höhen des Olymp umfließt, bis zu der Nacht des Tartarus, in die nie ein Strahl des Helios dringt — alles „der Ordnung gemäß“, wie Polyphem seiner Herde wartet, und „nichts verlindert und nichts verwitzelt, nichts verzierlicht und nichts verkritzelt.“ Kann überall von einer Tendenz bei den homerischen Gedichten die Rede sein, so wäre vielleicht die ungleiche Verteilung von Licht und Schatten zwischen den kämpfenden Parteien in der Ilias so zu nennen; die Geflissenheit, mit welcher die Trojaner als die Beleidiger und Herausforderer, die Griechen als die Provozierten und Rächer ihrer beleidigten Ehre dargestellt werden; die Vorliebe, mit welcher die Sänger die Großthaten ihrer Nationalhelden melden, während sie den Helden der Gegenpartei den verdienten Ruhm mit etwas kargerer Hand zumessen. Und dabei mag eine Bemerkung Platz finden, von der ich mich nicht erinnere, daß sie ein anderer bereits gemacht hätte, obgleich sie ein Faktum betrifft, das nicht wegzuleugnen ist und nicht bloß für den vorliegenden Fall eine Bedeutung hat, sondern tief in das Wesen der dichterischen Phantasie blicken läßt: der Mangel an Sympathie, mit welchem die hellenischen Sänger den Nationalfeind und seine Sache betrachten, setzt sich in einen ästhetischen Mangel um; die Gestalten der troischen Helden sind nicht mit der plastischen Kraft herausgearbeitet, stehen nicht in derselben satten und hellen Beleuchtung wie die griechischen. Selbst von Hektor, obgleich ihm noch entschieden die meiste Sorgfalt gewidmet ist, vermögen wir uns nicht das feste, wie von Hephäston selbst geschmiedete Bild zu machen, welches uns der Dichter von Achilleus in die Seele zu zaubern weiß; und die minderen Helden: Aeneas, Sarpedon, Glaukos, können sich mit den ihrem Range entsprechenden Gegnern auf der griechischen Seite, den Ajax (besonders dem Telamonier),

Diomedes, Odysseus an ästhetischem Wert noch weniger messen. Ja, was mir seltsam bezeichnend scheint: auch der Situationsplan des Lagers bei den Schiffen ist viel anschaulicher gezeichnet als der von Troja, die uns immer nur die ummauerte Stadt bleibt. Ebenso wird uns das Treiben dort in dem Kommen und Gehen der Helden von Zelt zu Zelt, in den geheimen Beratungen der Führer, den öffentlichen Versammlungen u. s. w. auf das mannigfachste und deutlichste nahe gebracht, während uns innerhalb der troischen Mauern nur eben ein und der andere flüchtige Blick in das Gemach der Helena oder der Andromache, in die Vorhalle des Königspalastes, auf die Zinne des skäischen Thores gegönnt wird, und wir hinsichtlich der Zustände in der belagerten Stadt, die doch sicher so viel des Interessanten geboten hätten, auf unsere eigene Phantasie angewiesen sind, da uns dieselben auch nicht ein einziges Mal in einem konkreten bedeutenden Bilde vorgeführt und veranschaulicht werden. Warum denn kargte die Phantasie der griechischen Sänger mit ihren Gaben, sobald es sich um die Troer handelte, und spendete in so unerschöpflicher Fülle, wo es die eigene Nation galt? Weil auch in der Poesie wie in allen menschlichen Dingen Kopf und Herz zusammen arbeiten; weil die Liebe das innere Auge feit, die Gleichgültigkeit es stumpf macht, und der Haß es verdunkelt.

Aber für diese „Tendenz“, wenn wir sie anders so nennen können, sind die homerischen Sänger nicht zur Verantwortung zu ziehen: sie folgen eben hier wie überall willenlos dem großen nationalen Zuge und bringen nicht ihr eigenes Belieben und ihre individuelle Ansicht, sondern nur die Anschauung und das Gefühl ihres Volkes zum Ausdruck, für welches unter anderem der schnöde Götterverrat, dem der edle Hektor zum Opfer fällt, sicher nichts Beleidigendes hatte. Und wenn wir nun auch so unsere obige Behauptung, daß die homerischen Gedichte ein volles Weltbild geben, dahin werden einzuschränken haben, daß es ein Bild

der Welt, angeschaut durch das Griechenauge, so ist doch diese nationale Einseitigkeit himmelweit verschieden von jener individuellen, zu welcher der moderne epische Dichter ein für allemal verurteilt ist. —

Und weil es in der homerischen Zeit ein Selbst, ein dichterisches Individuum in unserm Sinne nicht giebt, giebt es auch kein Ich-Epos in dem Sinne, in welchem wir von einem Ich-Roman zu reden haben. Wir kennen vorläufig diesen Sinn nicht und sind deshalb nicht imstande, die Ich-Erzählung des Helden in der Odyssee daraufhin zu betrachten, sondern müssen uns hier begnügen, zu untersuchen, ob sie sich und wie weit sie sich etwa von den übrigen Partieen des Gedichtes unterscheidet.

Und da wird eben zu sagen sein, daß sie sich von denselben allerdings unterscheidet durch gewisse Eigenschaften, von denen an einer anderen Stelle die Rede sein muß, und die sich dort als solche herausstellen werden, welche jeder Ich-Erzählung inhärent sind. Aber selbst diese obligaten Eigentümlichkeiten treten hier weniger scharf hervor als in einer modernen Ich-Erzählung und würden schwerlich selbst von dem Auge des Kenners bemerkt werden, wenn es den Ordnern der odysseeischen Gedichte gefallen hätte, die betreffende Partie, welche sie zweifellos, wie sie jetzt ist, vorfanden, nachträglich in die übliche Form umzuschreiben, das heißt überall da, wo „Ich“ steht, „Er“ und das Ganze dann wohl an eine andere Stelle, nach dem Anfang zu, vielleicht als den Anfang des Ganzen zu setzen. Wohl uns, daß es ihnen nicht gefallen hat! daß wir die Odyssee so, als ein Wunderwerk auch der Komposition, überkommen haben! aber diese Betrachtungen gehören auf ein anderes Gebiet. Hier haben wir nur zu konstatieren, daß die rigorose Objektivität der homerischen Dichtungsweise sich auch in diesem Falle auf das vollkommenste bewährt. Die veränderte Form der Erzählung alteriert in nichts die absolute Sicherheit der Methode. Der Ich-Erzähler spricht von

sich genau wie von einer dritten Person, genau so, wie von ihm in den vorhergehenden Gesängen gesprochen war, in den folgenden gesprochen werden wird. In wie neuen wunderbaren Lagen er sich uns auch vorführt, einen tieferen Einblick in sein Wesen und seinen Charakter gewinnen wir nicht; er bleibt, der er war, der er sein wird: immer derselbe kühne, verschlagene, in Leiden erprobte, ausdauernde, durch seine Energie den Widerstand der Welt besiegende Held, der durch seine Thaten zu dem Hörer spricht, und dessen Gedanken und Empfindungen, soweit er sie äußert, stets der jeweiligen Situation, in welcher er sich befindet, angepaßt sind, vielmehr aus dieser Situation herauswachsen.

So ist denn auch das Bild der Welt, wie wir es durch seine Augen sehen, in nichts verschieden von dem bereits feststehenden Weltbilde, höchstens um ein paar neue, staunenswerte Wunder bereichert, im übrigen aber in demselben Stile gemalt, unter denselben Gesichtswinkel, in dieselbe Beleuchtung gerückt; und man muß deshalb von der Ich-Erzählung des Odysseus behaupten, daß sie sich nur durch ihre Länge und durch die einschneidende Wichtigkeit, welche sie in ästhetischer Hinsicht für die Komposition und Oekonomie des Ganzen der Odyssee hat, von der nicht kleinen Reihe der anderen Ich-Erzählungen unterscheidet, die durch den Text der homerischen Gedichte verstreut sind. Ueberall entspricht das „Ich“, wo es hervortritt, nur einem ästhetischen Bedürfnis und hat also nur eine formale Bedeutung; niemals wird es zum Vehikel subjektiver Laune und Willkür, die ein für allemal aus dieser Welt höchster Objektivität verbannt sind.

Um das Gesagte zusammenzufassen: bei dem Dichter der homerischen Zeit kann von einer Welt- und Lebensanschauung, die nur ihm eignete, nicht die Rede sein. Er ist, wie ich es an einer anderen Stelle ausgedrückt habe, nicht sowohl der dichterische Mund seines Volkes als der Mund seines dichterischen Volkes. Es bleibt ihm keine Wahl für den Stoff, welcher eben

der von langer Hand vor- und zubereitete Sagen- und Mythenstoff ist; es bleibt ihm keine Wahl für das Wie, welches eben die feststehende dichterische Methode und Sangesweise ist. Seine Helden sind nicht seine Ideale, sondern die representative men der Nation, in welchen sich das Wesen derselben auseinander gelegt hat, wie das Wesen der Gottheit in den verschiedenen nationalen Göttern. Er kann der einen und der anderen dieser repräsentativen Gestalten noch einen und den anderen Zug hinzufügen (und hat das gewiß gethan), aber von Grund aus verändern kann er sie nicht; er mag sich, je nach seiner Individualität und dichterischen Veranlagung, zu der einen dieser Gestalten mehr hingezogen gefühlt haben als zu einer anderen, aber darauf beschränkt sich seine subjektive Beteiligung. Im übrigen und für das übrige verschwindet sein Ich in dem Objekt, lehnt er für das Was und Wie seines Gesanges jede Verantwortung ab, ja weist die subjektive Kritik individueller Sympathie oder Antipathie auch bei dem Hörer als ungerechtfertigt und unpassend zurück. Seine Stellung zur Sache und sein Verhältnis zum Publikum wird genau fixiert und umschrieben in den Worten, die Telemach seiner Mutter zuruft; als diese den Femios von dem „Gesang des Jammers“, der „traurigen Heimfahrt, die den Achäern von Troja verhängte Pallas Athene“, abzustehen bittet:

Meine Mutter, was tadelst du doch, daß der liebliche Sänger
Uns erfreut, wie das Herz ihm entflammt wird? Nicht ja die Sänger
Dürfen wir, sondern allein Zeus schuldigen, welcher es eingiebt
Allen erfindsamen Menschen und so, wie er will, sie begeistert.*)

Was würde wohl der moderne Epiker, der Romandichter, darum geben, dürfte er einem absprechenden Kritiker so entgegentreten? Er darf es nie, und wäre er das größte Genie und hätte er sein Thema noch so weise gewählt, diesem Thema alle nur denkbar möglichen Seiten abgewonnen, und entspräche der Größ

*) Odyssee I. V. 347—350.

und der Würde des Stoffes die Sorgsamkeit und Feinheit der Behandlung.

Warum auch dann darf er es nicht?

Versuchen wir, uns ein Bild seiner Lage inmitten der ihn umgebenden Menschheit zu verschaffen, wie wir oben die Stellung des homerischen Dichters inmitten seiner Welt zu fixieren suchten.

Selbstverständlich ist er, eben wie der homerische, der Sohn seiner Zeit und kann sich ihren Einflüssen sowenig entziehen wie jener. Aber eben wie diese Einflüsse jenem günstig waren, wie sie ihn in seinem Geschäft dergestalt förderten, daß ihm kaum ein persönliches Verdienst für die glorreiche Ausführung desselben bleibt, genau so sehr sieht sich der moderne Dichter durch die analogen Einwirkungen in der Erfüllung seiner Aufgabe gehemmt und gehindert. Der selbstgerechte Stolz, mit welchem er nun allerdings auf das trotz alledem Errungene und Gelungene als auf sein wohlerworbenes Verdienst und Eigentum blicken kann, entschädigt ihn nicht für die unendliche Mühe und Arbeit, die schließlich im besten Falle nur ein mangelhaftes Resultat zuwege brachten.

Hört doch auch der moderne Mensch im besten Falle damit auf, womit der homerische Mensch anfing: erfüllt zu sein von dem Gemeingefühl seines Volkes, von dem Pathos seiner Zeit! ist doch dieses höchste Ziel einer einsichtsvollen Familienerziehung, einer erleuchteten öffentlichen Bildung wiederum nur dem begabtesten und kraftvollsten Individuum erreichbar! Und wie oft sieht es sich, hat es dasselbe erreicht, betrogen! sieht oder glaubt zu sehen, daß jenes Gemeingefühl ein irriges, jenes Pathos ein falsches ist, welches korrigiert werden, durch ein anderes ersetzt werden muß; und daß es sein schauerliches Los, diese aus den Fugen gegangene Welt einrenken zu sollen! Und dabei sage man nicht, daß zu so mißlichen Resultaten, die ja schon in sich selbst einen vollkommenen Widerspruch zu enthalten scheinen und

auch enthalten, nur verdüsterte Hamletnaturen und unklare Dichterseelen gelangen können. Da sind andere, in deren Adern kein Tropfen vom Blute des melancholischen Dänenprinzen rollt, die man ihrem Wesen nach als die wahren Antipoden von Apollos Söhnen ansprechen muß, die ganz und gar auf die nüchtern-praktische Erfassung des Lebens und auf das thatkräftige Wirken in diesem Leben gestellt sind. Unter ihnen giebt es exceptionelle Naturen, die in klarem Verständnis ihres Wesens ihr Denken, Sinnen, Trachten, ihre hohe Begabung, ihre stolze Kraft von früh an dem Gemeinwohl weihen und sich so zuletzt, indem sie dies Gemeinwohl unablässig zu fördern bemüht sind und vielleicht auch fördern und langgehegte Träume und Wünsche der Nation realisieren, als die Verkörperung des Nationalwillens fühlen und fühlen dürfen. Und ist es nun nicht wiederholt beobachtet worden, ja ist es nicht als Regel zu nehmen, daß diese hochbegünstigten, prädestinierten Menschen am Ende ihrer stolzen Laufbahn über den Mangel des Verständnisses klagen, den sie bei ihren Zeitgenossen auf Tritt und Schritt zu befahren hatten? daß sie von der unverständigen Gegenwart wieder und wieder an eine verständnisvollere Zukunft appellieren? und so vor eine Aufgabe geraten, welche eine bedenkliche Aehnlichkeit mit der Quadratur des Zirkels hat: das Gemeinwohl des Volkes gegen den Willen der Hälfte des Volkes schaffen zu sollen?

Cäsarenwahnsinn! zetert der Haß der einen, inkommensurables Genie! jauchzt die Gunst der anderen Partei. Auf welcher Seite ist das Recht? Entscheiden kann es von den Lebenden niemand, die ehrlichen Hasser sowenig wie die ehrlichen Bewunderer, und am wenigsten das Geschmeiß der Schmarotzer, welches in der allmächtigen Sonne sein elendes ephemeres Dasein fristet. Nur eines ist sicher, daß diese modernen Heroen inmitten ihrer Satellitenscharen zur tiefsten Einsamkeit verurteilt sind, die darum gewiß nicht weniger schmerzlich von ihnen empfunden wird, weil

die unersättliche Ruhmgier sich in den Mantel der Menschenverachtung hüllt.

Und nun, dem Manne der That gegenüber, der Denker, der wunschlos durch den Eitelkeitsmarkt des Lebens geht; der sich niemals Menschenhaß und Menschenverachtung aus der Fülle seiner Menschenliebe trank; der selbst von seinem Gott keine Gegenliebe beansprucht; in dessen reinem Munde die Versicherung, daß er von seinem Gott nichts als die Gnade erbitte, fort und fort nach Wahrheit streben zu dürfen, wiederum die lauterste Wahrheit — wird er nicht ebenso von der Rotte seiner Gegner und Feinde geschmäht, geflucht, verlästert und verketzert? Lichtet sich die Schar seiner Anhänger und Freunde nicht mit jedem seiner Schritte aufwärts auf dem steilen, dornenvollen Wege, bis er zuletzt allein und verlassen steht wie „die Mühle außerhalb des Dorfes, die zu niemandem kommt und zu der niemand kommt?“ Ist nicht auch er gezwungen, in melancholischer Resignation von der Mitwelt, die für seine Ideale nicht reif war, an den weiseren Richter einer Zukunft zu appellieren, die er nach tausend, tausend Jahren schätzt?

Aber die außerordentlichen Menschen, wird man einwenden, standen allein zu jeder Zeit; auch Herakles hatte keinen Gefährten, und schon lange vor Horaz wird man gewußt haben, daß die höchsten Berge am leichtesten von den Blitzen getroffen werden. Behaglich sicher hat es sich von jeher nur in den Niederungen der Menschheit gewohnt und so wohnt sichs da heute, gerade wie in den Tagen, die von der Sonne Homers durchleuchtet waren.

Wirklich?

Ich für mein Teil zweifle daran; es scheint mir sogar nicht unmöglich, daß die Not der Zeit auf den Durchschnittsmenschen noch schwerer laste als auf jenen Auserwählten. Diesen wachsen Kraft und Mut mit den größeren Zwecken; und wenn sie in dem

Kampfe, den sie allein kämpfen mußten, gebrochen werden und unterliegen — sie wußten, wofür sie stritten, und daß doch der Tag erscheinen wird, an welchem die vermaledeite Narrenburg hinsinkt samt dem Narrenkönig und seinem Narrenvolk. Woher sollen dieser Mut und diese Zuversicht jenen ehrlichen Leuten kommen, die so gern das Rechte thun möchten, auch, wenn es sein muß, für das Rechte leiden würden, nur daß sie um alles in der Welt nicht wissen, ob es innerhalb oder außerhalb der Mauern zu finden ist? Hat die Schule recht oder das Leben, für das jene uns zu belehren vorgiebt, und das doch alle Augenblicke die Schulweisheit ad absurdum führt? Hat die Kirche recht, die behauptet, daß außer ihr kein Heil sei? oder die Skepsis des Philosophen, welche allen Offenbarungsglauben ironisch weglächelt? Hat die Familie recht, die uns mit tausend Banden fesseln möchte? oder der Staat, der mit rauher Hand in das trauliche Heim greift und den Widerwilligen hinausreißt auf den Exerzierplatz, auf das Schlachtfeld, in die Arena des Kampfes der politischen Parteien, von denen jede schwört, daß sie und sie allein im Besitze des summum arcanum der Volkswohlfahrt sei und folglich die Gegenpartei aus Betrügern und Betrogenen bestehe? Wahrlich, es wäre kein Wunder, wenn der Jüngling, der sich am Ufer dieses Meeres von Zweifeln sieht, gern auf die tausend Masten verzichtet und zagend nach einem Boote ausschaut, auf dem er sich in den Hafen einer sicheren Ueberzeugung retten kann.

Nun aber sei der Jüngling wiederum ein Auserwählter, von der Muse geküßter. Er hat den schnellen, scharfen und doch ruhig klaren Blick des geborenen Beobachters; er hat die Kombinationskraft, die das Fernste mit dem Nächsten leicht und sicher verknüpft; den tiefen, leidenschaftlichen Drang zur Natur; die innige Freude an dem Welttreiben; die nimmersatte Lust, den geheimen Wurzeln der Handlungen der Menschen in den Trieben,

Neigungen, Begierden, Leidenschaften nachzuspüren; die schöpferische Phantasie, die da eintritt, wo die Erfahrung aufhört (ach, und wie bald thut sie das!), und aus den verworrenen Anfängen, bei welchen es in dem überbürdeten Leben so oft sein Bewenden hat, die idealen Konsequenzen zu ziehen weiß. Er sei, mit einem Worte, zur epischen Poesie veranlagt und im höchsten Grade — ein Genie, wie es im Laufe der Jahrhunderte nur einmal ersteht, das sich an Kraft und Reichtum kühn mit dem ersten der Homeriden messen darf.

Was ist sein Los?

Ihm rauscht nicht das ewige Meer den geheimnisvollen Wiegengesang; er schaut als Knabe nicht von Uferklippen in die blaue, zu kühnen Abenteuern lockende Ferne; kein begeisterter Sänger kündet dem hochaufhorchenden Jüngling die Großthaten der Helden seines Volkes. Hat er überhaupt ein Volk? hat dieses Volk Helden? Einen vielleicht — gewiß! aber der Eine, Einzige schlägt seine Schlachten „hinten, weit —"; kein leisester verhallender Kanonendonner erschüttert je die schwüle Luft, in der sein junger glühender Bewunderer zu atmen verurteilt ist. Und so überläßt er nur zu gern der Straßen quetschende Enge dem banausischen Handel und pedantischen Wandel des biederen Bürgers und flieht aus der ehrwürdigen Nacht der Kirchen, in denen sein Gott nicht wohnt, hinaus in die Natur und „lullt sein empörtes Blut zur Ruhe" mit demselben Homer, durch den sich der macedonische Alexander zu seinen Siegeszügen begeistern ließ. Liegt träumend „am fallenden Bach" und betrachtet die „Gräschen und das Wimmeln der kleinen Welt zwischen den Halmen" und ist „so ganz in dem Gefühle von ruhigem Dasein versunken, daß seine Kraft darunter leidet." Was soll er auch mit dieser seiner Kraft, wenn er „die Einschränkung" ansieht, „in welcher die thätigen und forschenden Kräfte des Menschen eingesperrt sind?" sieht, „wie alle Wirksamkeit dahinaus läuft,

sich die Befriedigung von Bedürfnissen zu verschaffen, die wieder keinen Zweck haben, als unsere arme Existenz zu verlängern"; und „daß alle Beruhigung über gewisse Punkte des Nachforschens nur eine träumende Resignation ist, da man sich die Wände, zwischen denen man gefangen sitzt, mit bunten Gestalten und lichten Aussichten bemalt?" Ist es zu verwundern, daß ihn „das Alles" — dies Unbefriedigende, Zweck- und doch Ruhelose der Gegenwart, die ihm beschieden — „stumm macht?" dürfen wir ihn schelten, den Jüngling, wenn er sich mißmutig von einem Leben abwendet, welches ihn, wie die Fata Morgana den Wüstenwanderer, nur anzulocken schien, um ihn desto sicherer verschmachten zu lassen? und er im stolzen Bewußtsein des quellenden inneren Reichtums denkt und spricht: „Ich kehre in mich selbst zurück und finde eine Welt?"

Eine Welt, die er — denn er ist ein Dichter, ein epischer Dichter — nun wohl oder übel zu schildern gezwungen ist. Und wohl ihm, wenn diese Schilderung nicht ganz übel gerät! Schwer ist zu schildern, was, wie er selbst recht gut weiß, „mehr in Ahnung und dunkler Begier als in Darstellung und lebendiger Kraft besteht"; und was bleibt ihm, wenn er wahrhaftig ist, wie es das wahre Genie immer ist, als: eben diese Ahnung zu schildern, eben diese dunkle Begier, die, genau betrachtet, nichts anderes ist als sein eigenstes Ich, das im Kampfe liegt mit der ganzen Welt, im Widerstreit mit sich selbst und sich in diesem Kampfe und Widerstreit selbst zerstört?

Zerstören würde, wenn er eben nicht ein Dichter, der große Dichter wäre, welchem, wo andere verstummen oder sich die Kugel durch das fiebernde Gehirn jagen, ein Gott zu sagen gab, was er leidet.

Wahrlich ein Gott; aber nicht der übermilde Spender, den der homerische Sänger anruft: ein karger Gott, dem er den Inhalt seiner Dichtung mit seinem Herzblute bezahlen mußte; der

ihm für die Form keine Muster gab, gültig für jeden in der Gilde: für den Meister wie für den Schüler; ihm vor allem keine Meister gab, die ihn die edle Kunst methodisch lehrten, und wie man den Stoff zu formen, einzuteilen und zu begrenzen und die Fabel zu führen und die Episoden einzuflechten und die Uebergänge schicklich einzurichten hat; — der ihm das alles selbst zu finden, zurechtzulegen, festzustellen, anzuwenden überließ; ihm nichts entgegenbrachte als eine „unüberwindliche Sprache".

Und er überwindet alles, triumphiert über alles. Das Publikum sogar, dem es durchaus nicht ohne weiteres „Wonne, mit anzuhören den Sänger", sondern eher eine Last, die es widerwillig auf sich nimmt, gern wieder abschüttelt; und das, wenn der Sänger wirklich „Wohllaut der Unsterblichen nachahmt", sehr geneigt ist, die empfundene Wonne sich selbst als specielles Verdienst anzurechnen — diesmal läßt es sich aus seiner Gleichgültigkeit, seiner Blasiertheit aufrütteln. Eine tonlos vibrierende Saite seines Herzens hat vollen Klang gewonnen; es kann dem „Geist und Charakter" des Helden seine „Bewunderung und Liebe", dem Schicksale desselben seine „Thränen nicht versagen". Die Jünglinge kleiden sich in seine Tracht, schöpfen für eingebildete Schmerzen „Trost aus seinem Leiden"; junge Mädchen lesen in dem Büchlein, das „ihr Freund sein sollte, wenn sie keinen näheren finden konnten", noch ein paar Seiten, bevor sie die unverstandene oder ungeteilte Glut ihres Herzens für immer in den Wassern eines Baches löschen. Weit über die Grenzen des eigenen Landes hinaus dringt diesmal (o Wunder!) der Ruf eines deutschen Buches, der Ruhm eines deutschen Autors; die Sonne homerischer Kunst scheint wieder einmal aufgegangen zu sein, aller Welt die Welt erklärend und verklärend.

Aller Welt?

Nein.

Zwar über die platten Witze hämischen Neides mag der glück-

liche Autor mitleidig lächeln; auch das Kopfschütteln gewisser wohlwollend würdiger Männer wird ihm nicht eben imponieren: sie haben, wie gewichtig auch sonst ihr Urteil im Rate der Gemeinde, doch in poetischen Dingen keine Stimme.

Aber da ist einer, dessen große Seele keine Gehässigkeit und keinen Neid kennt; dessen Witz stets scharf geschliffen und beschwingt und unfehlbar ist wie die Pfeile Apollos; von dessen Urteilen in Sachen der Kunst und Poesie man zur Zeit an keine höhere Instanz appellieren kann und kaum in Zukunft wird appellieren können. Und dieser Eine — legt bedächtig das ungeheure Gewicht seiner Stimme in die Gegenwage und hält dafür, daß kein antiker, das heißt kein wahrer, normaler Mensch wie der Held jenes Romanes gefühlt und gehandelt haben würde; daß der Autor denn doch, alles in allem, den Homer, welchen sein Held immer in den Händen hält, falsch gelesen; das sentimentale Zwielicht, in welchem er uns die Welt zeigt, mit nichten die klare Sonne Homers, und die Welt, die er uns schildert, nicht die Welt, sondern eben nur — seine Welt sei, — eine Welt, die nur für ihn existiere und auch nicht länger existieren werde, als bis er sich mit frischer Kraft auf einen höheren, freieren Standpunkt geschwungen, und „also, lieber Goethe, noch ein paar Kapitelchen zum Schlusse, und je cynischer je besser!“

Ich muß an dieser Stelle auf einen Einwurf gefaßt sein: der Nachweis (so weit derselbe überall geführt ist) des im Vergleich mit der Objektivität und schlechthinnigen Idealität der homerischen Gedichte durchaus subjektiven Charakters und mithin partiellen ästhetischen Wertes von Goethes Erstlingsroman beweise nichts für den Satz, den ich doch gerade beweisen wolle. Es liege hier ein ganz besonderer, in der gesamten Geschichte der Litteratur vielleicht einziger Fall vor, aus dem sich ein Rückschluß auf die Natur des modernen Romans im allgemeinen nicht machen lasse. Auch sei ja der Werther eben einer jener wenigen Ich-Romane,

die speciell dazu ausersehen schienen, der Subjektivität des Autors zu ihrer allseitigen Entfaltung den möglichst weiten Spielraum zu gewähren. Ueberdies stehe diesmal zufällig die Identität des Autors und seines Helden (und doch auch nur bis zu einem gewissen Punkte!) fest. Um eines zufällig bekannten und auch vielleicht sonst zufälligen Umstandes willen behaupten wollen, daß in jedem modernen Roman Autor und Held sich völlig oder auch nur bis zu einem gewissen Punkte deckten, jeder moderne Roman also, wenn kein offener, so doch verkappter Ich-Roman sei, hieße eine immerhin vorhandene, aber nicht unüberwindliche Schwierigkeit zum absoluten Hindernis und alles in allem eine Ausnahme zur Regel aufbauschen.

Was ist hierauf zu erwidern?

Allerdings muß der Fall des „Werther" für einen besonderen gelten, aber nur in dem Sinne, daß er ein besonders ausgeprägter ist. Bewiesen freilich wird durch unser Beispiel nichts und sollte auch nichts bewiesen werden, wie ja denn der einzelne Fall immer nur zur Bestätigung der Regel dienen kann, niemals dazu, aus ihm die Regel zu abstrahieren. Aber die Vermutung liegt doch wohl nahe, daß, wie das Wesen und Wirken des wahrhaft genialen Menschen überall typisch ist, so auch die Genesis des Erstlingsromans unseres größten modernen epischen Genies für die Entstehung moderner Romane ebenfalls typisch sein werde.

Diese Vermutung wird sich im Folgenden durchaus bestätigen.

II.

Wir erinnern uns, daß es die Tendenz der epischen Phantasie, ihren Horizont möglichst weit auszudehnen; daß es das Streben des epischen Dichters, ein Weltbild zu geben — ein Weltbild, dessen Material, wie wir hier, wo es gefordert wird,

hinzufügen müssen, durch unablässige, scharfe Beobachtung der realen Welt zusammengebracht wird. Ich sage Beobachtung und nicht, wie W. v. Humboldt, Betrachtung oder Beschauung und glaube, daß dadurch manche Dunkelheit aus dem Wege geräumt wird, welche sich in der Darstellung dieses bahnbrechenden Forschers von der Genesis der epischen Dichtungsart findet. Ihm ist bekanntlich „der Einteilungsgrund aller wesentlich verschiedenen Dichtungsarten die Natur der dichterischen Einbildungskraft und des allgemeinen Zustandes der Seele, den sie in jeder einzelnen bearbeitet“;*) derjenige Seelenzustand aber, welchen die Einbildungskraft bearbeiten muß, damit als Produkt das Epos hervorgehe, eben die Betrachtung. Von den zwei Faktoren, der Einbildungskraft und dem betreffenden Seelenzustand, ist ihm der erstere eine konstante Größe, die reine Formthätigkeit: die Thätigkeit des Formens oder Bearbeitens eben des betreffenden Seelenzustandes — eine Centralsonne gleichsam, deren indifferentes Licht erst verschiedenfarbig gebrochen wird, je nachdem es auf diesen oder jenen Zustand der Seele trifft. Er kann deshalb immer nur von der Einbildungskraft oder Phantasie (welche Ausdrücke er durchaus promiscue gebraucht), niemals von einer epischen (respektive dramatischen oder lyrischen) Phantasie sprechen. Aber indem er nun den Zustand der Betrachtung (der einzige zweite ist ihm der der Empfindung, aus welcher er die lyrische Poesie herleitet, zu der er dann auch folgerichtig die dramatische zu rechnen gezwungen ist), ich sage: indem er diesen Zustand ausführlich schildert, vindiciert er ihm Eigenschaften, die nach meinem Dafürhalten nicht diesem, sondern der Phantasie zukommen, und verwickelt sich dadurch in Widersprüche mit seiner obersten These, welche in Sätzen wie der folgende (ich könnte eine ganze Reihe Parallelstellen anführen) offen zu Tage liegen: „Wo der

*) Aesthetische Versuche, Kap. LIII.

Dichter wirkt, ist es immer die Einbildungskraft, die allein geschäftig ist, welche die Stimmung seiner Seele hervorruft, die ihr selbst analog ist, die ihn höher hinaufführt oder auf einer niedrigeren Stufe verweilen läßt. Wenn wir im Vorigen bei Gelegenheit der Methode der Ableitung aller Dichtungsarten den Zustand der Seele im allgemeinen von derjenigen Modifikation absonderten, welche ihm die Einbildungskraft und die Kunst giebt, so darf man sich darum nicht vorstellen, daß dieselbe diesen Zustand schon vorfand und nur bearbeitete. Vielmehr ist sie es allein, welche ihn hervorbringt, aber freilich darin der individuellen Natur des Gemütes folgt, die eben dadurch auch die ihrige ist.“ *) Man sieht, hier ist der zweite konstituirende Faktor: der Zustand der Seele, der noch eben fast omnipotent war, wieder ganz in den ersten: die Einbildungskraft, resorbiert, und die Untersuchung müßte eigentlich von vorn beginnen, wenn wir nicht in dem Vorhergehenden bereits stillschweigend an Stelle des Qui überall das Quo gesetzt hätten. Und so wäre denn auch wohl die sich an die aristotelische der Tragödie anlehnende Definition des epischen Gedichtes, zu welcher Humboldt schließlich gelangt: „Das epische Gedicht ist eine dichterische Darstellung einer Handlung durch Erzählung, welche (nicht bestimmt, einseitig eine gewisse Empfindung zu erregen) unser Gemüt in den Zustand der lebendigsten uud allgemeinsten sinnlichen Betrachtung versetzt“ **) — abgesehen davon, daß wir so auch die in einer rein ästhetischen Angelegenheit immer mißliche Zweckbestimmung des eingeklammerten Zusatzes aus dem Wege räumen — kürzer und besser so zu formulieren: „Das epische Gedicht ist eine dichterische Darstellung einer Handlung durch Erzählung“, da ja offenbar der Begriff „dichterisch“, wenn er nicht völlig leer sein soll, die „unser Gemüt in den Zustand der lebendigsten und

*) Ibid. Kap. LXX. und LXXI.

**) Ibid. Kap. LXII. (Definition der Epopöe.)

allgemeinsten sinnlichen Betrachtung versetzende“ Kraft ausdrückt. Ja, es ließe sich darüber streiten, ob nicht bereits das Epitheton „dichterisch“ überflüssig ist und der Begriff „Darstellung“, in seiner Tiefe und Fülle gefaßt, alles nötige sagte.

Ich muß hier, um mich nicht zu weit von meinem eigentlichen Gegenstande zu entfernen, darauf verzichten, die Untersuchung nach dieser Seite weiter zu führen und mich vor allem mit Fr. Th. Vischer auseinanderzusetzen, bei dessen Methode der auf drei oder gar vier verschiedenen Principien basierten Teilung der Phantasie in Arten und Unterarten sich die Humboldtsche Centralsonne in eine Milchstraße aufzulösen droht. Ich muß diese Resignation umso mehr üben, als ich hier keineswegs darauf abziele, eine vollständige Theorie des Romans aufzustellen, sondern nur zu dieser Theorie einen Beitrag geben will, bei welchem das Raisonnement womöglich immer von der individuellen Erfahrung ausgeht und zu derselben zurückführt.

Und auf diese individuelle, aus der eigenen Kunstübung resultierende Erfahrung mich stützend, plaidiere ich eben für die Substituirung der Beobachtung an Stelle der Humboldt'schen Betrachtung oder Beschauung, als derjenigen Seelenthätigkeit, zu welcher die Anlage dem Epiker in besonderem Grade eingeboren sein muß, und die er fortwährend instinktiv übt und kräftigt, bevor er noch eine Ahnung von den künstlerischen Aufgaben hat, für welche er die sich immer vermehrende Masse der beobachteten Objekte dereinst verwenden wird. „Wenn ich die Augen ordentlich aufmache, so sehe ich so ziemlich alles, was zu sehen ist“, äußert Goethe einmal. Und daß der episch veranlagte Geist „so ziemlich alles“ oder sagen wir: alles sieht, ist es eben, was seine Art zu beobachten von derjenigen anders veranlagter poetischer Geister unterscheidet.

Besonders der dramatischen.

Wir müssen einen Augenblick bei diesem Unterschied verweilen.

Wer Schiller nicht nur aus seinen Dichtwerken, sondern auch aus seinen Briefen kennt, besonders den aus seinen jüngeren Jahren, wo der Kontakt mit dem aktuellen Leben für ihn noch nicht durch seine Krankheit und obligate Vereinsamung vielfach unterbrochen wurde, weiß, welch ein eminent scharfer Beobachter er war; wie ihm oft ein einziger Zug genügt, sich daraus den ganzen Fall zu konstruieren, und wie er dabei fast immer mit genialer Sicherheit das Rechte trifft. Aber wie groß diese seine Begabung, sie ist und bleibt einseitig und mangelhaft, verglichen mit der Goethe'schen. Induktorisch beginnend, wie jede Beobachtung ihrer Natur nach muß, geht die Schiller'sche alsbald zur Synthese über, resolviert sich zu endgültig sein sollenden Schlüssen. Goethe beobachtet ruhiger, besonnener, gelassener, bleibt streng induktiv, teilt lieber fürs erste einmal den Befund der Beobachtung mit, als daß er aus demselben einen Schluß zöge, und wenn er das letztere thut, geschieht es mit der Reservation, daß das Objekt bei genauerer Beobachtung auch noch andere Seiten offenbaren möchte, die, wenn sie zu Tage träten, selbstverständlich den Schluß entsprechend modifizieren würden.*) Auch bei den geistreichsten, tiefsinnigsten Deduktionen des reifen Schiller wird man nur zu oft an das Wort Wallensteins erinnert: „Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort", während man bei Goethe immer die Gewißheit hat, daß er Thatsachen redet, vielmehr: daß er die Thatsachen reden läßt. Und eben diese Ruhe und Gelassenheit, diese strenge Methode machen es ihm möglich, einmal: den Kreis seiner Beobachtungen unendlich viel weiter zu ziehen, und zweitens, das gemeinschaftliche Objekt der Beobachtung viel genauer, an demselben eben alles zu sehen. Ich sage: gemeinschaftliche,

*) Bei Gelegenheit der Lektüre von Fichtes Naturrecht schreibt Goethe an Schiller: „Es geht mir hier, wie ich neulich von den Beobachtungen sagte: nur sämtliche Menschen erkennen die Natur, nur sämtliche Menschen leben das Menschliche." (Briefwechsel II, S. 82.)

denn als Dichter haben sie nur eines, können sie nur eines haben: den Menschen.*) Schiller aber sieht den Menschen so zu sagen abstrakt, untersucht ihn, taxiert ihn, klassifiziert ihn nur auf seinen geistigen Gehalt hin; Goethe ihn stets in dem Doppelverhältnis, in welchem er einerseits zu der physischen Natur steht, in die er hineingeboren ist, andererseits zu dem gesellschaftlich-socialen Milieu, in welchem er sich bewegt, und das ihn wie eine zweite Natur umgiebt, deren Einfluß ebenso wie der der wirklichen in Rechnung gebracht sein will, soll das aus der Beobachtung und Erwägung aller dieser Momente allmählich sich im Geiste komponierende Bild des Menschen oder, sagen wir: der Menschheit, die Wirklichkeit annähernd decken.

Und eben diese Methode der Beobachtung, welche in ihrer Konsequenz von selbst zur möglichsten Vollständigkeit auch hinsichtlich des Materials führt, ist nicht bloß Goethes Art — sondern jedes — von den Gradunterschieden der Begabung abgesehen —, der für die epische Kunst veranlagt ist. Jedem Epiker erscheinen seine Menschen stets und unweigerlich in einem bestimmten socialen Milieu, auf einem bestimmten lokalen Hintergrunde, sei derselbe wie und was er sei: eine Landschaft, eine Straße, ein Zimmer — gleichviel: stets und unweigerlich sind sie ihm umwittert von einem doppelten Dunstkreis, aus dem er sie ein für allemal nicht lösen, außerhalb dessen er sie sich gar nicht vorstellen kann, und den er deshalb auch immer mit zur Darstellung bringt. Bei einem echten und rechten Epiker weiß man immer ganz genau, wo und wann die Scene spielt, bis in die Details des Lokals, bis zu den exaktesten Zeitbestimmungen, und ob die Sonne oder der Mond scheint oder nicht. Und zwar

*) „Die Poesie ist doch eigentlich auf die Darstellung des empirisch-pathologischen Zustandes des Menschen gegründet, und wer gesteht denn das jetzt wohl unter unseren fürtrefflichen Kennern und sogenannten Poeten?" (Goethe an Schiller. Briefwechsel I, S. 392.)

bedarf es dazu für ihn gar keiner weitausholenden Schilderungen sondern einzelne Züge, Andeutungen, Striche genügen ihm; und diese kommen ihm wiederum ganz unwillkürlich, weil eben seine Menschen immer festen Boden unter den Füßen und die Hand am Steuer und die Augen auf bestimmte Sternbilder gerichtet haben. Ja, man darf sagen, daß der echte Epiker eigentlich nie in dem gewöhnlichen Sinne schildert, sondern die landschaftliche oder sonstige Umgebung nur gewissermaßen mitfließt, indem sich seine Menschen durch sie hindurch bewegen; um so leichter, ungezwungener fließt, in je lebhafterer, energischerer Bewegung, d. h. in je strafferer Aktion die Menschen sind; wie man umgekehrt — u. a. bei Scott fast in jedem Roman — die Beobachtung machen kann, daß der Dichter nur Zeit und Lust hat, den schwerfälligen Schilderungsapparat aufzubauen und mit demselben in mißverstandenem epischen Drange, unkünstlerisch genug, herum zu hantieren, bevor seine Menschen in die rechte Bewegung kommen.*)

Diese straffe Bindung des episch gesehenen und geschilderten Menschen an seine physische Umgebung — um von dem zweiten Moment des socialen Milieu abzusehen —, diese seine Abhängigkeit von Ort und Stunde ist nebenbei auch einer der Gründe, weshalb die dramatische Bearbeitung eines Romans so mißlich ist, und für niemand mißlicher, als für den Romandichter selbst. Wie viele Mühe er sich giebt, den dramatischen Kern der Handlung rein heraus zu arbeiten, überall haftet die epische Schale fest. Scenen, auf die er den höchsten Wert legt und legen muß, weil

*) Siehe W. v. Humboldt, Aesthetische Versuche, Kap. XCII; wo der Verf. von der Sorgfalt spricht, mit welcher Goethe „Ort und Zeit" zu benutzen verstanden. „Der Dichter dachte sich die Handlung nie ohne das Lokal, und dieses nie ohne jene; daher zeigt er es immer zugleich mit ihr und beschreibt es nie und allein für sich." Gewiß; nur daß Humboldt als ein besonderes Verdienst des Dichters rühmt, was Grundgesetz jeder echten epischen Darstellung ist.

in sie die Schwerpunkte der Handlung fallen, und die auch im Roman, wo er frei über das epische Drum und Dran kommandierte, vortrefflich waren, nehmen sich auf der Bühne, wenn sie nicht einfach unmöglich sind, dürftig oder läppisch aus trotz aller raffinierten Künste des heutigen Kulissenmeisters. Und dabei braucht man nicht etwa nur an solche Scenen zu denken, die sich in einer großartigen Natur abspielen oder im Kampfe der entfesselten Elemente — es können ganz harmlose idyllische Situationen sein: ein Mädchen, das des Liebsten harrt „im Kämmerlein, so nieder und klein, so rings bedeckt, der Sonne versteckt“ — die Schauspielerin mag das noch so gut agieren, und der Regisseur ihr das Nestchen in seinem Sinne und Geschmack noch so traulich zubereitet haben — man sieht nicht, wie durch das epheubedeckte Fensterchen die Lichter mit den Schatten auf der Diele spielen; man hört nicht das Lispeln des säuselnden Windes in den Blättern, nicht das Knarren der Gartenthür, den leisen Schritt des Kommenden auf dem Kies, nicht das verräterische Bellen des Nachbarhundes — und, so oder so, der Duft, die Poesie sind weg von der harmlosen Scene; wir begreifen kaum noch, wie sie uns im Roman, in der Novelle so innig entzücken konnten.

Daß man sich nun diese straffe Bindung des epischen Menschen an seine Umgebung — das Wort wieder im weitern Sinne genommen — im Gegensatz zu der laxen Bindung des dramatischen Menschen an seine Umgebung nicht hinreichend klar macht und auf diesen Gegensatz das nötige Gewicht legt, ist, soviel ich sehen kann, die Veranlassung zu so manchen Schiefheiten und Halbwahrheiten, ja ganz offenbaren Irrtümern und Fehlschlüssen in unserer ästhetischen Kritik. Die Frage z. B., die wieder und immer wieder aufgeworfen wird: Warum sollte der historische Roman nicht ebenso berechtigt sein wie das historische Drama? läßt sich nur aus dem Verständnis jenes gegensätzlichen Verhält-

nisses beantworten und muß dahin beantwortet werden, daß eine absolute Gleichberechtigung entschieden nicht zu statuiren ist. Dem Dramatiker, dem es nur auf die Darstellung einer Handlung, und zwar auf ihre einfachste Formel zurückgeführt, ankommt, kann, ja muß es bis zu einem gewissen Punkte gleichgültig sein, wo und wann diese Handlung in Scene geht. Das Schiller'sche: „Was sich nie und nirgends hat begeben", besteht nur für ihn in voller Geltung, nicht für den Epiker. Ist die dramatische Schlacht heiß genug entbrannt, kämpft's sich in den Lüften ebenso gut wie auf der Erde, und die Narrheit feiert ihre Triumphe in Wolkenkuckucksheim und in Schilda. Der Dramatiker hat schlechterdings nichts zu thun, als die Seelen seiner Menschen bloßzulegen, für den Körper sorgt der Schauspieler. Er steht ja leibhaftig vor uns, demonstriert uns ja seine Existenz ad oculos und ad aures, donnert sie, lispelt sie, lächelt sie, weint sie uns ins Herz. Und gehört wirklich noch ein bißchen Drum und Dran dazu — und wie wenig dazu gehört, das zeigen uns ein Rossi, ein Salvini —, so wird dafür der Kulissenmeister sorgen. Daher darf denn der Dramatiker auch seine Stoffe nehmen, wo er sie findet; einer ist ihm so willkommen wie der andere, vorausgesetzt, daß die tragische Flamme oder das komödische Sprühfeuer daraus entzündet werden kann. Ob er sie da, wo er sie findet: in der ursprünglichen geschichtlichen oder gesellschaftlichen Bestimmtheit, läßt oder ob er sie in eine andere Zeit, ein anderes Volk, eine andere sociale Atmosphäre verlegt und rückt, wird wesentlich durch Gründe der Zweckmäßigkeit entschieden werden. Meistens wird die Zweckmäßigkeit für das erstere entscheiden; oft aber auch ist eine Um- oder Uebersiedelung geboten oder erwünscht, und dann tummeln sich die Karlsschüler in den böhmischen Wäldern oder Virginius ersticht seine Tochter am Hofe des Prinzen von Guastalla. Das wahre Heim der dramatischen Handlung ist das menschliche Herz, das heute schlägt, wie es

vor Jahrtausenden schlug und nach Jahrtausenden noch schlagen wird.*)

Will ich mit dem allen nun sagen, daß der dramatische Dichter überhaupt die Wirklichkeit nicht zu beobachten, keine Erfahrung im realen Leben zu machen brauche? Gewiß nicht. Nur, daß er eben anders beobachtet, seine Erfahrungen auf einem anderen Gebiete liegen; und freilich auch, daß er in der That weniger zu beobachten braucht, und seine Erfahrungen schneller verwerten kann und darum verwerten darf als der Epiker. Auch der Dramatiker wird seine Modelle, d. h. die wirklichen Menschen, die er beobachten durfte, ausnutzen; aber er ist weitaus nicht so eng an dieselben gebunden, kann viel freier mit ihnen umspringen und zur Not ganz auf dieselben verzichten. Unzweifelhaft hat Shakespeare von den unzähligen Charakteren, die er uns alle mit der gleichen idealen Wahrheit vorführt, doch nur den kleinsten Bruchteil im realen Leben studieren können, während wohl in Goethes Romanen kaum eine Gestalt sein dürfte, zu der ihm nicht ein Lebender Modell gesessen hätte. Wie verhältnismäßig wenig

---

*) „Einen antiken Stoff dürfte der epische Dichter nicht leicht, so wie der tragische, wählen; dieser hat nur einen einzelnen Vorfall, eine einzige Leidenschaft zu schildern, der er, da sie durch alle Zeiten hin gleich menschlich bleibt, immer die Farbe der Wahrheit geben kann, und gewinnt nun einen, schon vor ihm in dem Geiste seiner Zuschauer poetisch gebildeten Stoff. Jenem aber, der das ganze Leben seiner Helden zugleich mit allem, was sie umgiebt, schildern soll, der bei weitem nicht mit der gleichen Willkür Züge aus seinem Bilde weglassen, oder andere hinzufügen darf, würde es auf diesem Boden immer an Natur und pragmatischer Wahrheit mangeln.“ (W. v. Humboldt, Aesthet. Versuche, Kap. XCVI.) Ich darf diesen Satz wohl um so mehr für mich in Anspruch nehmen, als die Schwierigkeiten, mit welchen Humboldt den „epischen Dichter“, der einen antiken Stoff zu behandeln unternimmt, (sagen wir: Goethe in der „Achilleis“) im Kampfe sieht, offenbar weit geringer sind, als die, welche der „Romandichter“ zu bewältigen hätte. Und daß, was hier vom „antiken“ Stoffe gesagt ist, auch cum grano salis von jedem „historischen“ gesagt werden muß, wird mir der denkende Leser bereitwillig zugeben.

hatte Schiller von der Welt gesehen, als er seine drei großen Erstlingswerke schuf, und doch durfte er es bereits wagen, im Fiesco eine Haupt- und Staatsaktion zu traktieren, und zog sich, alles in allem, aus dem schwierigen Handel besser, als ein epischer Dichter von gleich großer Jugend und Unerfahrenheit, der denselben Stoff in seiner Weise hätte bearbeiten wollen, irgend imstande gewesen wäre. Dafür rangiert Kabale und Liebe, wo der Stoff dem Dichter bequemer lag, als dramatisches Kunstwerk weit vor dem Werther, als epischem Kunstwerk.*) Und dieser Fall früher Meisterschaft in der dramatischen Kunst steht so wenig vereinzelt da, daß man fast geneigt wäre, daraus eine Regel zu abstrahieren. Unter allen Umständen eignet das „in holdem Wahnsinn rollende Auge" nur dem dramatischen Dichter; und es ist eine tiefsinnige Symbolik, die den Meister der epischen Meister als blinden Greis darstellt.

Jene laxere Bindung, die wir zwischen dem dramatischen Dichter und seinen Modellen einerseits und dem Stoffe andererseits konstatieren mußten, zeigt sich nun abermals, nur noch in evidenterer Weise, in dem speciellen Verhältnis, in welchem er zu seinem Helden steht. Ihm ist gewissermaßen jeder Held recht: Ajax oder Oedipus, Elektra oder Antigone, Othello oder Lear, Romeo oder Macbeth, Don Carlos oder Wallenstein, Fiesco oder Wilhelm Tell — je verschiedener im tiefsten Seelengrunde diese Helden sind, desto mehr Gelegenheit hat er, das dramatische Licht ausstrahlen und sich in den verschiedensten Farben brechen zu lassen. Es bedarf durchaus dieser Brechung, um sich von seiner Einerleiheit zu befreien. Denn im Grunde ist das tragische Thema immer dasselbe: der Kampf des Menschen mit dem großen gigantischen Schicksal, welches ihn zugleich zermalmt und erhebt. Nun aber kann dieser Kampf zur Zeit nur immer in

*) „So sind die Romane in Briefen völlig dramatisch." (Goethe an Schiller. Briefw. I, S. 411.)

einem einzelnen Falle dargestellt werden, mit dem, wie mit jedem einzelnen Fall, die Regel nicht bewiesen, sondern eben zu der Regel nur ein Beispiel gegeben ist, so daß der Beweis von neuem versucht werden muß und zwar abermals durch ein Beispiel und so fort ins Unendliche. Ja, liegt doch, streng genommen, die Sache so, daß, wollte man aus dem einzelnen tragischen Fall eine Konklusion machen, ein Absurdum heraus käme, nämlich die Vernichtung der schönen Welt, die sich erst im erschütterten Busen des Zuschauers nachträglich wieder aufbaut. Immerhin ist für den Tragiker der jedesmalige Held nur der Exponent zur Lösung des Schicksalsrätsels und als solcher variabel und — im gemütlichen Sinne — gleichgültig. Der Dichter ist jeden Augenblick bereit, ihn mit einem anderen zu vertauschen, der zu dem tragischen Endzweck ebenso tauglich, vielleicht noch tauglicher ist. Diese gemütliche Kühle gegen seinen Helden kann bei dem tragischen Dichter sagar bis zur Abneigung gehen: man erinnere sich des unbehaglichen Verhältnisses, welches — mindestens im Anfang — zwischen Schiller und seinem Wallenstein bestand! Und darf er doch seine künstlerische Liebe eigentlich niemals auf einen Helden konzentrieren, da der tragische Gesang sich immer in der Form der Strophe und Antistrophe bewegt; immer zwei gegeneinander auftreten, als Vertreter der sittlich-unsittlichen Mächte, deren einseitiges Pathos und relatives Unrecht uns der Konflikt, in welchen sie geraten, aufdeckt: Kreon und Antigone, Wallenstein und Octavio, Karl und Franz Moor, Fiesco und Verrina, Carlos und Philipp, Maria und Elisabeth, Faust und Mephisto. So — infolge dieser lockereren Bindung des tragischen Dichters und seines, besser: seiner Helden — kommt es, daß ein Rückschluß aus der Natur dieser auf die Individualität jenes so seltsam schwierig und unsicher, wenn nicht ganz unmöglich ist — man denke an Shakespeare! — und mithin diejenige Dichtungsart, welche Humboldt auf den Seelenzustand der Empfindung basiert

und folglich als in dem Kern ihres Wesens lyrisch und subjektiv bezeichnen muß, sich als die weitaus objektivste von allen erweist.

Ist es diese strenge Selbstlosigkeit, welche es der tragischen Muse so schwer macht, in einem selbstischen Zeitalter ihre Stimme zu erheben? Zum Teil gewiß: sie, die keinem völlig recht giebt und geben kann, muß es eben mit allen verderben: mit den Vätern und den Töchtern, mit den Schwärmern und den Spöttern, mit den Tyrannen und den Republikanern. Mag doch des anderen Reich in Trümmer gehen — und je früher, je besser, und je vollständiger, je lieber —, wenn ich nur meines für immer stabilieren kann! Und hier langt eine gigantische Hand aus den Wolken und zertrümmert eines wie das andere! Da hört denn freilich jede Berechnung, hört alle Ordnung auf. Sind wir Pygmäen, so wollen wir uns wenigstens den Riesen vom Leibe halten und ihn mit tausend und abertausend Stricken auf den platten Sand der Alltäglichkeit festbinden!

Aber die Opposition der Jetztzeit gegen die Tragödie entstammt doch auch noch einem anderen, besseren und berechtigteren Motiv als dem der Zwergenfurcht. Einem demokratischen Prinzip, möchte ich sagen: dem Princip, daß, wie kläglich es auch um unsere Menschenexistenz bestellt sein mag, wir die Chancen und die Verantwortung auf uns nehmen müssen und uns jeden Gewaltseingriff verbitten und denselben, soweit es in unserer Macht ist, verhindern wollen, er komme nun von welcher Seite immer: von oben oder von unten. Ein moralisches Princip, das seinerseits auf einer Ueberzeugung beruht, welche sich den modernen Menschen als das Resultat zahlloser, scharfsinnig kombinierter Beobachtungen aufgedrängt hat, und welche die Wissenschaft dahin formuliert: daß „die absolute Idee auf keinem einzelnen Punkte der Zeit und des Raumes als solche zur Erscheinung kommt, sondern sich bloß in allen Räumen und im endlosen Ver-

laufe der Zeit durch einen beständig sich erneuernden Prozeß der Bewegung verwirklicht." *)

Ich muß fürchten; die Ungeduld des Lesers wachgerufen zu haben, während ich, im scheinbaren Widerspruch mit meiner Aufgabe, ihn so lange bei der Betrachtung der dramatischen **) Kunst festhielt. Er wird mir verzeihen, wenn er wahrnimmt, daß wir inzwischen, anstatt uns von unserem eigentlichen Ziele zu entfernen, demselben unmerklich immer näher rückten und, um es zu erreichen, kaum noch etwas anderes zu thun haben, als alles, was wir vom Geist und Wesen jener aussagten, in das Gegenteil zu verkehren. Stehen wir doch bereits mit dem letzten Satze, welcher die Kluft zwischen Wissenschaft und Kunst scheinbar unüberbrückbar macht, in Wahrheit hart an der Grenze des epischen Gebietes. Wird es sich doch zeigen, daß der Modus der Verwirklichung der absoluten Idee in dem Modus der Verwirklichung der epischen Idee ein seltsam treues Analogon findet; daß wir auch hier von einem „beständig sich erneuernden Prozeß" zu reden haben werden, und nur von ihm zu reden hätten, wenn nicht ein Moment hinzu träte, durch welches er sistiert wird, und nicht das, was erscheinen soll, die epische Idee, wirklich auf einem bestimmten Raume und in einem begrenzten Zeitverlaufe zur Erscheinung gebracht würde.

Dies Moment, von dessen dominierender Wirksamkeit wir

---

*) Fr. Th. Vischer: Aesthetik.

**) Ich sollte eigentlich sagen: *tragischen* Kunst, und hätte so bereits überall vorher sagen sollen, da der Gegensatz, den ich mich heraus zu stellen bemühe, in seiner Vollkraft offenbar nur zwischen dieser und der epischen Kunst besteht; die Komödie in ihrem Verhältnis zur letzteren eine eigene Betrachtung erfordert, aus der sich eine ganze Reihe von Berührungspunkten zwischen beiden ergeben würden; und gar das Zwitterding, das heute unsere Bühne beherrscht und das wir „Schauspiel" nennen, so viel von dem epischen Wesen hat, von dem es herstammt, daß man es meistens ohne besondere Mühe auch der Form nach in jenes zurück verwandeln könnte. Siehe im Anhang den Aufsatz: Drama oder Roman.

im dritten Kapitel ausführlich zu reden haben werden, ist natürlich die Phantasie.*)

Aber wohlverstanden: nur in der philosophischen Analyse des Wesens der epischen Poesie müssen wir diesem Moment eine besondere Stelle einräumen und dürfen es auch erst an einer bestimmten Stelle zur Sprache bringen. Grundfalsch wäre die Annahme, gegen die sich ja auch unsere ganze bisherige Darstellung wendet: daß es in der konkreten Wirklichkeit des Prozesses einen Punkt zu fixieren gäbe, wo die Phantasie, einem deus ex machina gleich, hervor und hinzu träte und mit einem Schlage aus dem Beobachter, den wir bis jetzt kennen, den epischen Künstler machte. „Wär' nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt' es nie erblicken"; — wäre nicht jenes Beobachten von vornherein ein anderes als das Beobachten desjenigen Menschen, der auf das praktische Leben gestellt oder für die Wissenschaft veranlagt ist (von dem Günstling der dramatischen Muse, dessen Sonderart uns nun schon bekannt ist, zu schweigen), so könnte keine noch so helle retrospektive Beleuchtung dem Jünger der epischen Kunst Dinge und Menschen zeigen, wie er sie, wenn er nun zum eigentlichen Kunstschaffen übergeht, braucht und in seinem treuen Gedächtnisse, zum Gebrauch völlig bequem, vorfindet. Es ist dies allerdings ein Zirkel: man kann nur epischer Künstler werden, weil man von vornherein so und nicht anders beobachtete, und man mußte wiederum so und nicht anders beobachten, weil man zum epischen Künstler prädestiniert war; oder kürzer: man wird epischer Künstler, weil man dazu geboren ist;

*) Daß es sich hier um einen Vorgang handelt, der sich in jeder Dichtungsart, ja in jeder Art jeder Kunst wiederholt, und unser Geschäft auch an dem betreffenden Orte nur darin bestehen kann, die Modifikation des Vorganges zu schildern, wie sie die epische Dichtungsart bedingt, bedarf wohl keiner weiteren Ausführung, mag aber, um allzu gespannte Erwartungen auf das richtige Maß zurück zu führen, gleich hier bemerkt werden.

aber die Sache liegt einmal so, wir mögen uns stellen, wie wir wollen. Daß, bevor es zum Schaffen kommt, eine lange Reihe von Vorstadien zu durchlaufen ist, versteht sich eigentlich von selbst, und da ließe sich denn auch vielleicht jener Zustand der Betrachtung und Beschauung in dem Gemüte, aus welchem W. v. Humboldt in Verbindung mit der Phantasie die epische Kunst hervorgehen läßt, schicklich unterbringen, wenn man unter demselben etwa jenes Stadium begreift, wo der bis dahin rastlos umherschweifende Blick des Beobachters entschieden anfängt, sich nach innen zu richten, um sich aus dem Gewirr der Einzelheiten los zu lösen und zu der Kraft zu sammeln, die das Gesehene zu einem Gesicht verklärt.

Denn dies ist das Bezeichnende des epischen Verfahrens, daß es von Anfang an induktorisch ist und bis zum Ende induktorisch bleibt. Für den Tragiker hatte, wie wir sahen, seine intuitive Weltanschauung apriorische Gewißheit, und so durfte er seiner Weisheit letzten Schluß verhältnismäßig früh ziehen und des naiven Glaubens sein, daß sich die Richtigkeit dieses Schlusses in jedem einzelnen Falle bewähren müsse und an jedem einzelnen Falle demonstriert werden könne. Der Epiker kann, streng genommen, seinen letzten Schluß niemals ziehen, da derselbe immer auf der Uebereinstimmung aller möglichen Fälle beruhen müßte, und von diesen möglichen Fällen doch nur immer ein winziger Bruchteil in dem Kreise seines Beobachtungsfeldes liegt; kann niemals, streng genommen, mit seiner Weltanschauung so zu sagen abschließen, sondern muß stets gewärtig sein, daß sich sein Horizont erweitert, und stets bereit, seine Weltanschauung daraufhin zu modifizieren.

Ich habe in einem der vorhergehenden Aufsätze*) das Eintreten dieser Erweiterung des Horizontes und folglichen notwen-

*) Der Held des Romans.

digen Modifikation der Weltanschauung in einem und demselben epischen Werke an ein paar eklatanten Beispielen nachzuweisen gesucht, und welche verhängisvolle Folgen dies für das Werk haben kann, das unter Umständen darüber aus den Fugen geht. Aber ob nun der Dichter seinen Standpunkt innerhalb desselben Werkes verändert oder ob er — was doch die Regel — denselben festhält: wie er von diesem Standpunkt die Welt anschaut, das einheitliche Licht, das er von da über die bunte, vielgestaltige Welt strahlen läßt, so daß alles und jedes in diesem Lichte steht — dies und nichts anderes ist, was wir in einem epischen Werke einzig und allein die Idee nennen können und deshalb nennen müssen. Die Idee ist eben immer und kann nichts anderes sein als: das Bild, welches der Dichter von der Welt in seiner Seele trägt, und von welchem er in seinem Werke ein Abbild zu geben sucht.

Wie mißlich es nun um die Vollständigkeit und Allgemeingültigkeit dieser Idee oder dieses Urbildes in der Seele des modernen Dichters bestellt ist, und wie fragmentarisch und nur relativ wahr und überzeugend auch im besten Falle (d. h. bei größtmöglicher Erfahrung und größtmöglicher Künstlerschaft) das Abbild ausfallen muß, liegt jetzt nach allem Gesagten ebenso auf der Hand, wie wir jetzt auch erst die (bis auf einen minimalen Rest) absolute Vollständigkeit und Allgemeingültigkeit des homerischen Urbildes und folgliche Totalität und überzeugende Wahrheit des Abbildes völlig zu begreifen imstande sind. Streng gebunden an seine aus der unermüdlichen Beobachtung resultierende individuelle d. h. beschränkte Erfahrung, gegenüber einer schlechterdings unermeßlichen und unerschöpflichen Welt, die er nichtsdestoweniger abzubilden von einer unwiderstehlichen Gewalt getrieben wird — kann der moderne Epiker sich wundern, wenn er, der so viel Gelegenheit und Veranlassung dazu giebt, bei der Beurteilung seines Werkes auf Tritt und Schritt den seltsamsten

Mißverständnissen begegnet? wenn er niemals hoffen darf, es seinem ganzen Volke recht gemacht zu haben? ja froh sein muß, falls es ihm gelingt, mit seinem fragmentarischen Abbild wenigstens dem kleinen Fragment des Publikums ungefähr zu genügen, mit welchem er in annähernd demselben socialen Milieu, unter dem Einfluß annähernd derselben moralischen Bedingungen lebt und mit dem er sich deshalb in Geist und Gesinnung bis zu einem gewissen Punkte verbunden weiß?

Nein, wundern darf er sich nicht: er kann nur immer alles Talent, allen redlichen Fleiß, alle liebevolle Mühe dazu verwenden, die Welt zu schildern, wie er sie sieht. Aber dennoch, vielmehr: gerade deshalb sollte das ungenügsame Publikum seinen Romandichtern auch seinerseits etwas mehr Liebe und Fleiß entgegenbringen, als es gemeiniglich geschieht; sollte sich redlich Mühe geben, die ihm geschilderte Welt zu verstehen, auch wenn es nicht seine Welt ist. Und so sollte die Kritik vor allem endlich aufhören, einen mit mehr oder weniger Willkür aus dem Werke abstrahierten Gedanken oder gar irgend einen aus tausend anderen aufgegriffenen Satz als „Idee“ des Werkes zu proklamieren und über diese sogenannte Idee im allgemeinen und das Verhältnis des Werkes zu dieser Idee im besonderen zu düfteln; sollte aufhören, den lebendigen Leib der Dichtung in das Prokrustesbett einer im voraus fertigen Kategorie zu zwängen und von politischen und socialen, Tendenz-, Schelmen- und Familien-, von Dichter-, Künstler-, Hauslehrer-, Gouvernanten- und — warum nicht? — Schneider- und Schusterromanen ein langes und breites zu reden. Denn woraus in aller Welt will man die ästhetische Berechtigung irgend einer dieser Kategorien herleiten? Bemerkt nicht schon Goethe, daß der kleine Kahn der Familie des Vicar of Wakefield „auf der reichen bewegten Woge des englischen Lebens schwimmt?“ und wenn diese Woge anderswo weniger reich sein mag, bewegt sie sich darum nicht? hat nicht

der kleine Familienkahn, wo auch immer, „Wohl und Wehe, Schaden oder Hülfe von der ungeheuren Flotte zu erwarten, die um ihn her segelt?" Und wenn dies, wie unzweifelhaft, der Fall, wo hört der Familienroman auf und fängt der sociale an? giebt es einen socialen Roman, der nicht zugleich ein politischer wäre? und so in infinitum? Existiert doch selbst der Unterschied zwischen modernem und historischem Roman — zugegeben, daß Studium und inneres Schauen die Autopsie ersetzen und den Dichter befähigen können, eine Welt, die längst in Trümmer fiel, im epischen Sinne vollständig wieder aufzubauen*) — existiert doch, sage ich, dieser scheinbar so tief schneidende Unterschied für die rein ästhetische Kritik nicht anders als im Sinne einer bloß äußerlichen Unterscheidung. Denn offenbar kann das Geschäft des Epikers dadurch nicht in seinem Wesen verändert werden, daß wir zeitlich oder räumlich von der Welt, die er uns schildern soll, getrennt sind. Unter allen Umständen muß er uns diese Welt als durchaus gegenwärtig in ihrer ganzen ursprünglichen individuellen Realität schildern, und das einzige Kriterium wird immer sein, ob er es kann oder nicht. Nein! man werfe alle jene Kategorien als rein äußerliche und willkürliche, wohin sie gehören: in die ästhetische Rumpelkammer! Sie nützen nicht nur nicht, sondern sind positiv schädlich. Sie begünstigen in bedenklichster Weise das öde Schematisieren, zu welchem die Kritik nur so schon allzusehr hinneigt, und erschweren ihr das auch ohnehin mühevolle und verantwortliche Geschäft. Das Geschäft, zu untersuchen und festzustellen, erstens: wie weit der Horizont des Menschentreibens ist, welches der Blick des Dichters umfaßt; zweitens: ob er diesen Kreis bis zu seiner Peripherie nach allen

*) Ich würde mit meiner Theorie in direkten Widerspruch geraten, wenn ich es im vollen Umfange zugäbe, und nicht vielmehr in bedingter Weise, und infolgedessen dem historischen Roman auch nur einen bedingten ästhetischen Wert einräumte.

Richtungen mit einer reichen, wohlgegliederten Fabel gleichsam bedeckt hat; drittens: ob er dies mit den legitimen epischen Mitteln zustande gebracht hat, d. h. dadurch, daß er uns nur handelnde Menschen vorführte in ihrer Bedingtheit durch ihre gesellschaftliche und physische Umgebung, welche letztere niemals in abstrakten Schilderungen und eingefügten Exkursen selbständig heraustreten durfte, sondern gleichsam von selbst mit in Bewegung geriet, weil die Menschen in Bewegung waren; viertens und letztens: wie weit mit dieser rein technischen und im engeren Sinne poetischen Objektivität die höhere Objektivität der nach allseitiger Billigkeit strebenden Darstellung Hand in Hand geht; oder anders ausgedrückt: ob der Dichter im schlimmen und gemeinen Sinne tendenziös ist, oder nur soweit jeder moderne Epiker es ist, weil er nichts anderes, als seine subjektive Auffassung zur Darstellung bringen kann.*)

Mit diesem letzteren Satze haben wir das Resultat unserer bisherigen Betrachtungen gezogen und die Behauptung unseres ersten Kapitels von dem Gegensatz, in welchem der subjektive moderne Roman zu dem objektiven antiken Epos steht, erhärtet. Wir wissen jetzt, warum die schwache, kaum merkliche Spur von Tendenz, besser: subjektiver Färbung, welche wir auch bei dem homerischen Epos konstatieren mußten, und die dort nicht den einzelnen Dichtern zur Last fiel, sondern schlechterdings auf Rechnung des ganzen Volkes kam, bei uns in jedem besonderen Falle offen

*) Ich bestätige damit einem unserer geistvollsten jüngeren Litteraturforscher, Otto Brahm, daß es, wie er (s. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung v. 27. Nov. 1881) sich treffend ausdrückt, wenn nicht zwei Methoden der Darstellung so doch „zwei Arten der Objektivität giebt, eine der Form und eine der Sache." — Ueberhaupt muß rühmend anerkannt werden, daß unsere heutige litterarische Kritik sich erfolgreich bemüht, ihres Amtes im Sinne der obigen Sätze zu walten. Und wenn der theoretischen Einsicht die Praxis nur langsam folgt, so ist das eben ein Beweis, wie steil und mühsam der Weg. Aber es giebt keinen andern, der zum Ziele führt; es giebt kein anderes Mittel, die edle Kunst des Romandichtens von dem Fluche zu erlösen, eine Halbkunst zu sein, in der jeder Stümper nach Belieben herumpfuschen kann.

zu Tage liegt; und daß wir, soweit daran eine Schuld haftet, für diese den einzelnen Dichter verantwortlich zu machen haben, und nicht sein Volk, von dem der größte Teil ihn nicht einmal kennt, ein anderer, der ihn kennt, ihn ablehnt oder gar perhorresziert, und nur ein winziges Fragment ihn anerkennt und, so Gott will, verehrt und liebt.

Nun scheint freilich das Resultat sehr dürftig im Verhältnis zu der weiten Bahn, die wir durchmessen haben — um so dürftiger, als man schon von vornherein geneigt war, es auch ohne Beweis gelten zu lassen —, aber ich sehe nicht, wie wir einen anderen und kürzeren Weg hätten gehen können. Die unabweisbare und nur dem Grade nach verschiedene Subjektivität und Tendenzmäßigkeit jedes modernen Romans mußte erst aus dem Wesen der epischen Dichtungsart in Verbindung mit der relativ isolierten Stellung des modernen Dichters in seinem Volk und seinem Jahrhundert nachgewiesen werden, bevor wir den zweiten Teil unserer These in Angriff nehmen nnd es wagen durften, jene im allgemeinen konzedierte Subjektivität auf die Person, auf das Ich des Dichters selbst zuzuspitzen.

Eine Zuspitzung, die keineswegs künstlich und willkürlich, sondern nur die letzte Konsequenz ist jener straffen Bindung der epischen Phantasie an die beobachteten Objekte. Aber freilich tritt diese Konsequenz erst heraus und an den Dichter heran in dem Moment, wo er eigentlich und wirklich zum Dichter wird, d. h. daran geht, das innerlich Geschaute (wir nannten es oben „Idee") auch andere schauen zu lassen dadurch, daß er es darstellt, an einer Person darstellt, die — wie käme sonst die „Idee" heraus? — dasselbe mit denselben Augen sieht, mit denen er selbst es gesehen; dieselben Erfahrungen macht, die er selbst gemacht; aus denselben Erfahrungen dieselben Schlüsse zieht, die er selbst gezogen. Die (dichterische) Darstellung aber, wie dies alles an und in einer Person vor sich geht und zustande kommt, ist der Ro-

man; jene Person selbst nennen wir den Helden desselben; und da jene Person eben, wie wir gesehen, in ihren Anschauungen, Ansichten und Erfahrungen dem Dichter ähneln, ja bis zu einem gewissen Punkte gleichen muß, ist der Dichter selbst, soweit diese notwendige Aehnlichkeit oder Gleichheit geht, der Held des Romans.

I was always of opinion — Ich war immer der Meinung — das ist der recht eigentliche Anfang für den modernen Roman. Der epische Dichter unserer Tage hat uns nichts zu sagen als: Ich habe diese Meinungen von Gott und den Menschen und so bin ich zu diesen Meinungen gekommen.

Aber — höre ich hier einwenden: die Folgerichtigkeit deiner Theorie zugegeben — in der Wirklichkeit stellt sich doch die Sache offenbar ganz anders; in der Wirklichkeit deckt von tausend Romanen nur einer das Schema völlig, die anderen weichen mehr oder weniger weit, manchmal himmelweit von demselben ab! was nützt eine Theorie, der die Wirklichkeit auf Tritt und Schritt widerspricht?

Nur daß dieser Einwand gegen jede theoretische Erörterung erhoben werden kann; nur daß die Theorie immer erst das reine Schema hinstellen muß und dann erst zu den Modifikationen übergehen darf, welche sich herausstellen und nötig werden, sobald das Princip in Aktualität tritt.

Auch wir werden von Modifikationen der verschiedensten Art zu melden haben, von solchen sogar, in welchen das Schema kaum noch wieder zu erkennen ist.

Vorher aber bitte ich den Leser, eingedenk sein zu wollen, daß ich selbstverständlich hier und überall nur von dem Genius und seinen Werken spreche, nicht von dem Talent, das dazu verurteilt ist, den Spuren des Genius zu folgen, soweit die Kraft eben reicht; oder gar von der Talentlosigkeit, welche keinen Beruf zur Kunst hat und keine Ahnung von den Schwierigkeiten der Kunst und deshalb alles wagen zu dürfen glaubt und unter dem Beifall der Menge alles wagt.

Der Genius kennt diese Schwierigkeiten und weiß, welche ungeheure Kraftanstrengung dazu gehört, dieselben zu überwinden. Deshalb geht er nur immer mit einem gewissen Zagen an sein Werk, trotzdem, — vielmehr: weil es ihm aus innerster Seele quillt; weil er weiß, daß er im Begriff ist, eine Beichte abzulegen; daß alle seine Werke zusammengenommen nichts weiter sind, als eine große Generalbeichte.

Hier nun wäre der epische Genius doppelt übel daran, wenn ihm, der diese Beichte in eigener Person ablegen soll, nicht seine Kunst freundlich zu Hülfe käme und ihm einen Weg zeigte, den er um so lieber betritt, als ihn derselbe nicht bloß aus seiner Verlegenheit heraus zu führen, sondern auch eben der zu sein scheint, auf welchem er zu den höchsten Gipfeln seiner Kunst gelangt.

Der erste Schritt auf diesem Wege aber ist die Verwandlung des naiven „Ich“ in ein reflektiertes „Er“.

Wir werden sehen, daß dieser Schritt, wie andere erste Schritte auch, zugleich der schwierigste und entscheidende ist und die anderen nicht sowohl auf ihn als aus ihm folgen.

Wie aber kommt der Dichter dazu, diesen Schritt zu thun?

III.

Eine vollendete Kunstleistung ist immer der siegreiche Ausgang des Kampfes mit einer gewissen Gefahr, welche jeder speciellen Kunst aus ihrem Sonderwesen heraus erwächst.

So liegt — um nur von den redenden Künsten zu sprechen — in der lyrischen Kunst die entschiedenste Tendenz zur Einseitigkeit, zum Haftenbleiben an der Empfindung, zum Steckenbleiben in einem bestimmten Pathos; und die Kunst des Dichters zeigt sich eben gerade darin, daß er die seelische Gebundenheit lockert, die Gefühls-Dämmerung lichtet, das ursprünglich einfache

Thema durch seine mannigfachen Variationen führt, durch Bilder aus anderen Sphären, z. B. der Natur, illustriert und es so, aus seiner Monotonie erlöst, in die Sphäre des Schönen erhebt, welche von Enge und Bedürftigkeit ein- für allemal nichts wissen will.

Aehnlich so fanden wir in der tragischen Kunst (und hier tritt allerdings ihre Verwandtschaft mit der lyrischen offen zu Tage) eine ausgesprochene Neigung nicht nur zur Konzentration auf einen aus der Totalität der Möglichkeiten heraus gegriffenen Einzelfall, sondern auch weiter dazu, diesen Fall auf die einfachste Formel zu reducieren, ihn mit den mindesten Mitteln zur Darstellung zu bringen, den denkbar kürzesten Weg zum Ziele einzuschlagen und im atemlos raschen Tempo zurück zu legen. Wiederum also ein Mangel an Breite und Reichtum, der wiederum von dem Dichter mit ähnlichen Mitteln bekämpft wird, indem er die Leidenschaft, die jeden Augenblick explodieren will, sich in Worten ventilieren läßt; der Vollführung der That, auf die alles hindrängt, klug ersonnene Hindernisse, und beständen sie auch nur in Hamlet-Bedenken, entgegenstellt; vielleicht auch, wie Shakespeare so oft, in die erste Handlung eine zweite dergestalt einflicht, daß die eine die andere ergänzt, befruchtet und aus der Beschränktheit des einzelnen Menschenloses zur Allgemeinheit des Menschenschicksals erweitert oder doch zu erweitern scheint.

Wenn so in den beiden Schwesterkünsten die Gefahr, daß sie den Anforderungen aller Kunst nicht voll genügen, nur von der einen Seite droht, ist es die eigentümliche Natur der epischen, zwei Tendenzen in sich zu bergen, die beide dem Wesen der Kunst widerstreben und jede für sich, wenn man sie sich selbst überließe, das Kunstwerk unmöglich machen würden.

Die erste dieser beiden Tendenzen wurde in unseren Fundamentalsätzen bezeichnet als „das ruhelose Streben der epischen Phantasie nach größtmöglicher Ausdehnung ihres Horizontes“,

so daß ihr Objekt nichts Geringeres als die Welt ist, und somit das — gleichviel, ob ihm bewußte oder unbewußte — Trachten des epischen Dichters, ein Weltbild zu geben.

Die zweite konnten wir damals noch nicht formulieren, weil sie viel weniger klar zu Tage liegt wie die erste — so wenig klar, daß unsere Abhandlung bis hierher wesentlich dem Zwecke eben dieser Klarlegung dienen mußte.

Es ist die in dem vorigen Abschnitt bewiesene straffe Bindung der epischen Phantasie an die individuelle (und also auch partielle und zufällige) Beobachtung, welche Bindung in der für den Dichter vorliegenden Notwendigkeit gipfelte, mindestens in dem ersten Entwurf seiner Dichtung sich selbst als Helden zu setzen.

Ich sage: jede dieser beiden Tendenzen widerstrebt dem Wesen der Kunst; jede macht, wenn sie sich selbst überlassen bleibt, das Kunstwerk unmöglich: jene, indem sie in ihrem ungezügelten Drange nach Totalität Märchen auf Märchen, Stoff auf Stoff, Handlung auf Handlung häufend, den Ueberblick zerstört; diese, indem sie, immer am Einzelnen der zufälligen partiellen Beobachtung und Erfahrung haftend, es nie zu einem Ueberblick bringt; für beide also das Weltbild, das zugleich total und total übersichtlich sein soll, nie zustande kommt.

Was nun aber bei der Ungefügigkeit der beiden Tendenzen für die eigentlichen Kunstzwecke die Schwierigkeit des Zustandekommens eines epischen Kunstwerks bis zur Unmöglichkeit zu steigern scheint, ist der Umstand, daß beide auch untereinander im Widerstreit liegen, solange die eine unersättlich nach immer neuem, weiterem, reicherem Stoff verlangt, die andere nur solchen als ihr rechtmäßiges Eigentum anerkennt, den sie sich selbst durch Beobachtung erworben hat.

Eine finale Ausgleichung des Gegensatzes in der That wäre offenbar nur möglich, wenn eine der beiden gegensätzlichen Ten-

denzen zu gunsten der anderen völlig auf ihr gutes Recht verzichtete. Da das aber keine vermag, weil jede auf einem Fundamentalprincip ruht, jede nur ein Etwas von ihrem natürlichen, unabänderlichen Wesen nachzulassen imstande ist, kann auch das aus einem solchen Kompromiß hervorgehende Endresultat die strengen Anforderungen der Kunst niemals ganz befriedigen.

Wir begegnen diesem Ausspruche hier nicht zum erstenmale. Er fand sich bereits als dritter unserer Fundamentalsätze in der Einleitung dieser Abhandlung, mit der Hinzufügung (die eigentlich nur ein Zusatz ist, ihrer Wichtigkeit wegen aber als besonderer Satz auftrat), daß das Mittel zur annähernden Lösung des Widerspruches einzig und allein die möglichst vollkommene Anwendung der objektiven Methode sei.

Unsere nächste Aufgabe wird also darin bestehen müssen, aufzuweisen, welchen Weg die Methode zunächst einschlägt und einschlagen muß, die in der Natur der epischen Aufgabe und der epischen Phantasie zugleich liegenden Schwierigkeiten soweit als möglich zu überwinden.

Und da müssen wir uns zuvörderst wieder jener beispiellosen Gunst der Verhältnisse erinnern, die den homerischen Sängern gestattete, ihre Produkte verhältnismäßig mühelos zu einer ästhetischen Höhe zu steigern, welche dieselben dem Bann, der auf den Produktionen des modernen epischen Dichters lastet, völlig zu entrücken scheint.

Wir haben in unserem ersten Kapitel diese Verhältnisse ausführlich geschildert und müssen hier noch, was damals nur eben angedeutet werden konnte, speciell hervorheben, wie die intime Abhängigkeit von seinen individuellen Beobachtungen und Erfahrungen, in der wir den modernen epischen Dichter finden, sich bei dem antiken, seiner Stellung als Mandatar und Herold eines dichterischen Volkes gemäß, notwendig zu der höheren Form der Abhängigkeit von den Beobachtungen und Erfahrungen der

Gesamtheit der Nation steigerte, so daß für die Entfaltung des individuellen epischen Ich, welches wir jetzt kennen, absolut kein Raum blieb als höchstens der beschränkte des Ordnens, Interpolierens, der Ausschmückung des Einzelnen in den Kampf- und sonstigen Scenen und etwa noch der Einfügung besonders frappanter, aus dem Alltags- und Naturleben geschöpfter Bilder. Von einer Verlockung auch nur zu dem Versuch, das erfahrungsmäßige Ich mit dem Helden der Dichtung zu identifizieren, konnte vollends keine Rede sein, da die Stelle des letzteren von vornherein durch die Nationalhelden occupiert war, unter denen immerhin der einzelne Dichter seine Wahl treffen und auf diese Weise seiner speciellen Sympathie und gemütlichen Wahlverwandtschaft einen bescheidenen Ausdruck geben mochte.

Es ist nötig, die fast sklavische Gefolgschaft, welche den antiken epischen Dichter an den überlieferten Stoff der Sage, an den traditionellen Helden (und nicht zum mindesten auch an die herkömmliche Sangesweise) fesselte, von dem nun gewonnenen Standpunkte unserer Einsicht in das epische Wesen noch einmal scharf ins Auge zu fassen, um die Lage des modernen Dichters recht begreifen zu können, wenn diese straffen Bande nun doch und völlig zerreißen. Denn ihm liegt nicht mehr die bescheidenere, aber immer noch lohnende „epische Epigonenarbeit der Zusammenfügung alter Lieder zu kunstrecht geordneten Liederkreisen" *) der nachhomerischen Dichter ob; er hat nicht einmal mehr den Vorteil, kleine landläufige epische Stoffe, jene „naturwüchsigen No-

*) „Das Zeitalter der Novelle in Hellas". Von Bernhard Erdmannsdörffer. Berlin, Georg Reimer, 1870. S. 18. — Ich verweise den Leser wiederholt dringendst auf diese ganz ausgezeichnete Monographie, welche in eines der dunkelsten Gebiete der Litteraturgeschichte ein helles Licht wirft und zugleich dem Aesthetiker der epischen Dichtungsart, indem sie ihm den bei allem Beharrungsvermögen rastlosen Wechsel des epischen Stoffes klarlegt (der ja dann auch wieder einen Wechsel der Form bedingt), ein überaus schätzbares Material liefert.

vellen, die immer, gleichwie das epische Lied, eine Vorgeschichte im Volksmunde haben",*) vorzufinden und, beim Ausgang des klassischen Altertums, zu milesischen Novellen, sybaritischen Erzählungen oder, im Mittelalter, zu Canterbury Tales, dem Dekamerone kunstvoll bearbeiten und sammeln; oder auch aus den wohlbekannten Sagenkreisen Karls des Großen, des Königs Artus u. s. w. langatmige Reimromane spinnen zu können — er hat nichts, gar nichts von dem allen mehr; ist inmitten und gegenüber einer unendlichen Welt einzig auf seine individuelle (d. h. beschränkte) Beobachtung und Erfahrung angewiesen; das heißt, er ist bei der Ausübung seiner Kunst (von der er nun einmal nicht lassen kann) völlig den eben dieser Kunst inhärierenden Schwierigkeiten, ja in derselben gesetzten Widersprüchen preisgegeben.

Der Weg, auf den er sich nun gewiesen sieht, diese Schwierigkeiten zu überwinden, diese Widersprüche auszugleichen, ergiebt sich von selbst.

Er muß versuchen, erstens: den unendlichen Gehalt seiner Welt und Zeit zusammenzufassen in dem möglichst reichen, aber durchaus übersichtlichen Bilde einer aus seinen eigenen Erlebnissen zusammengedichteten Fabel, durch welche er den Mangel der überlieferten Sage thunlich ersetzt.

Er muß zweitens versuchen: den Helden dieser Fabel (d. h. sich) von der individuellen Beschränktheit thunlich zu befreien, zu einem für die Zeit typischen, für die aktuelle Welt repräsentativen Menschen umzubilden, und ihn so zum Träger der Idee in dem von uns verstandenen Sinne geeignet zu machen.

Dem aufmerksamen Leser brauche ich kaum zu sagen, daß diese beiden Geschäfte, wenn wir sie auch theoretisch auseinander halten müssen, praktisch nur eines und dasselbe Geschäft sind.**)

*) „Das Zeitalter der Novelle in Hellas". S. 23.

**) Einen Versuch der Darstellung des ganzen Prozesses findet der Leser

Die Natur dieses Geschäftes läßt sich vielleicht durch nichts besser veranschaulichen als durch eine Vergleichung desselben mit einem anderen, welchem es gerade unsere Darstellung so ähnlich gemacht hat, daß die, sowohl stofflich als formal, fundamentale Verschiedenheit beider sich erst wieder der tieferen Betrachtung ergiebt: mit der Autobiographie.

In gewissem Sinne wird auch die Autobiographie in ihrer höheren Form ein Kunstwerk sein, d. h. nicht ohne eine stärkere oder schwächere Beteiligung der Phantasie zustande kommen. Der Autobiograph mag und soll die Ereignisse seines Lebens zur bequemsten Uebersicht ordnen, sie sub specie seiner gereiften Lebensanschauung und Welterfahrung beleuchten und ihnen dadurch die realistische Schärfe nehmen, welche ja ohnedies durch die Zeitfernung wesentlich abgemildert ist.

Aber der Autobiograph ist bei alledem ein für allemal an seine individuellen Schicksale streng gebunden; er mag sie noch so geschickt gruppieren, er mag sie von einem noch so hohen Standpunkte überblicken — verändern darf er sie nicht, wenn er nicht die schlimmste aller autobiographischen Sünden begehen: wenn er nicht fälschen will.

Diese unbedingte Pflicht der Wahrhaftigkeit involviert aber, daß auch die völlig unpoetischen, weil völlig zufälligen Störungen, welche nun einmal jedes, auch das glücklichste und normalste, Menschenleben heimsuchen: plötzliche Krankheiten, Unfälle aller Art, das plumpe Eingreifen oder passive Immwegestehen im übrigen ganz indifferenter Menschen u. s. w., zur Sprache kommen müssen; und wir, die Leser, empfinden, wenn der Autobiograph

---

in dem Aufsatz „Finder oder Erfinder", nur daß ich dort den Fall, daß der Dichter selbst der Held seiner Erzählung, als einen „sehr häufig vorkommenden", einen, mit dem „fast jeder anfängt", nicht als einen aus dem Wesen der epischen Dichtungsart und der Lage des modernen Dichters mit Notwendigkeit resultierenden bezeichnet habe.

von solchen zufälligen Störungen spricht, dieselben als etwas, das freilich aus dem Leben des Betreffenden besser weggeblieben wäre, da es nun aber einmal nicht weggeblieben, auch erwähnt und geschildert sein will, weil sonst die Rechnung so zu sagen nicht stimmen würde; wir nicht begreifen würden, weshalb an diesem Punkte, wo doch kein Hindernis vorzuliegen scheint, die Entwickelung des Betreffenden ins Stocken gerät, an jenem anderen eine ganz unerwartete Wendung nimmt.

Zu den äußeren Störungen, die sich nach innen in Hemmnisse umsetzen, gesellen sich Trübungen des Gemütes, Temperamentsschwächen, die wiederum hemmend, bedingend und bestimmend in die Entwickelung eingreifen, vielleicht auch auf die Richtung des äußeren Lebensganges nicht ohne Einfluß sind; und deshalb ebenfalls von dem wahrhaftigen Autobiographen besprochen, zum mindesten angedeutet sein wollen.

Ich sage: besprochen und angedeutet, nicht dargestellt; und dies ist der tiefe, durch die Differenz des Stoffes hervor gebrachte formale Unterschied zwischen Autobiographie und Roman. Jene ungeheure Masse rein zufälligen, durch das ganze Leben des Betreffenden zerstreuten Details und ebenso jene inneren Trübungen entziehen sich mehr oder minder der Darstellung, sind kein oder doch kein günstiges Objekt für die Phantasie, die nur in bestimmt begrenzten Bildern, in klar umschriebenen, sich durch sich selbst erklärenden Handlungen ihr Genüge findet; sind schlechterdings nur ein Gegenstand für die Reflexion, welche hier die für die Phantasie unübersehbaren Einzelheiten in ihrer Gesamtwirkung übersichtlich zusammenfaßt, dort wieder einen Unterstrom, der niemals an die Oberfläche trat und doch auf die Dauer für den Lebenslauf richtunggebend wurde, berechnet und mißt — das alles in der Form von philosophischen, moralischen, ästhetischen, humoristischen Exkursen, die deshalb für eine Autobiographie ebenso notwendig und unter Umständen schmuckhaft wie für

einen Roman unter allen Umständen unstatthaft und entstellend sind.

Man sieht nun auf den ersten Blick, welche Veränderungen derjenige, welchen der eingeborene poetische Drang treibt, ein Spiegelbild der Welt in dem Umfange der Geschichte einer Einzelexistenz zu geben und (aus Gründen, die uns als bewiesen gelten) diese Einzelexistenz nur in seiner eigenen findet, mit derselben vorzunehmen hat. Damit sich das Unendliche in dem Endlichen widerspiegele, muß das letztere in jedem einzelnen Moment durch das Medium der Phantasie gegangen, auf diesem Wege von seiner Zufälligkeit, Einseitigkeit, Halbheit befreit, vollkommen seiner eigensten Natur entsprechend, d. h. idealisch geworden sein. Wenn, nach dem Sprichwort, Gott seine Heiligen wunderbar führt, so beobachten wir diese wunderbare Führung auch in dem Leben des Romanhelden. Und zwar besteht das Wunder darin, daß ihm ausnahmslos das Rechte am rechten Orte und zur rechten Zeit begegnet; daß ihm alle Dinge zum besten, nämlich zu der bestmöglichen Entfaltung und Bethätigung seiner Qualitäten und Tugenden dienen; daß für ihn kein sinnloser Zufall, sondern nur ein sinnreicher existiert, der etwa die Gestalt eines Bettlers annimmt, in Wirklichkeit aber die Göttin der Weisheit selber ist, die ihren Liebling auf einem notwendigen Umwege zu dem voraus berechneten Ziele lenkt und leitet.

Soll aber der Betreffende diese Lenk- und Leitbarkeit haben — wie ein subtiler Mechanismus, der auf die leisesten Einwirkungen reagiert —, wird der Veränderung, welche *die* *Welt* gleichsam zu seinen Gunsten vornahm, eine Wandlung entsprechen müssen, zu der er sich *für* *seine* *Person* versteht. Die Tüchtigkeit des autobiographischen Helden wird unter zehn Fällen neunmal, man kann wohl sagen: immer in seiner Einseitigkeit bestanden haben: darin, daß gewisse Qualitäten in ihm präponderierten; daß er, zuerst unbewußt, später bewußt, diese Qualitäten kulti-

vierte, sublimierte, zur höchsten Perfektion brachte, indem er ablehnte, was dieser Kultur schädlich, mit Begierde ergriff, was ihr förderlich erschien; immer herrischer alle anderen Kräfte seiner Seele und seines Leibes in den Dienst, in die Sklaverei jener Qualitäten stellte; immer mehr seine Existenz mit der Bethätigung derselben identifizierte; immer ausschließlicher das Leben auf die Möglichkeit hin ansah, welche es ihm für diese Bethätigung gewährte. Es ist nicht anders, kann nicht anders sein, und wäre der betreffende autobiographische Held ein Goethe. Auch er, trotz seiner scheinbar unendlichen Vielseitigkeit und Versabilität, hat seine ruling passion, der er keineswegs stets hold und gewärtig, aber schließlich immer unterthan und dienstpflichtig ist. Da wird dann zu Nutz und Frommen dieser dominierenden Leidenschaft der Konziliante bis zur Grausamkeit schroff und ablehnend, zerreißt der Zärtliche die zartesten Bande, flieht das Weltkind in die tiefste Einsamkeit; will er, der „alles sehen könnte, so er die Augen ordentlich aufmacht", gewisse Dinge nicht sehen, und geht durch gewisse Partieen des Lebens, über dessen Breite sonst sein Adlerblick nach allen Seiten schweift, mit halb geschlossenen, scheu abgewandten Augen.

Eben diese Einseitigkeit nun, die den großen Mann konstituiert und zu dem würdigen Helden einer Autobiographie qualifiziert, macht ihn zum Helden eines Romans nicht sowohl unwürdig als ungeschickt. Mußte jenes lästige und doch für den Autobiographen unabweisliche Detail der zufälligen aktuellen Erlebnisse von dem epischen Künstler gesichtet, respektive ausgeschieden werden, damit der Rest in die Phantasie eingehen und aus derselben geformt hervorgehen konnte, so muß sich jetzt jene angeborene persönliche und moralisch vielleicht unendlich wertvolle Einseitigkeit gefallen lassen, daß sie zur Vielseitigkeit, zur Allseitigkeit gebrochen und erweitert wird, weil sonst das Bild der Welt, welches sich in der Seele des Helden spiegeln soll,

wie vorhin der Idealität, so jetzt der Totalität ermangeln würde.

Es mag das auf den ersten Moment ein Spiel mit Worten scheinen. Man fragt vielleicht, was etwa dem Weltbilde, wie es uns „Wahrheit und Dichtung" widerspiegelt, an jener sogenannten Totalität fehle? oder welcher Roman uns diese Uebersicht der Welt — um ein weniger vornehmes Wort zu gebrauchen — in einem größeren Umfange biete? Aber abgesehen davon, daß wir es bei Goethes Autobiographie mit einem Musterexemplar der Species zu thun haben, wo die Leistungsfähigkeit derselben gewissermaßen über ihr gewöhnliches Maß gesteigert ist, so darf man eben niemals vergessen, daß jene Weite der Uebersicht denn doch nur zum Teil auf dem einzig legitimen Wege der dichterischen Darstellung, zum anderen Teil auf dem dichterisch völlig illegitimen jener oben besprochenen ästhetischen, philosophischen, moralischen u. s. w. Exkurse zustande kommt. Der Unterschied dieser Methoden wird freilich dem Laien wenig bedeutend erscheinen, da er von den Dutzend-Romanen her daran gewöhnt ist, daß die Verfasser, wo es mit der Darstellung hapert, d. h. auf Tritt und Schritt, unbedenklich die poetischen Lacunen mit jenem prosaischen Füllsel zustopfen, ja dasselbe womöglich noch als eine besondere Schönheit anpreisen und für diese Prätension auch immer Gläubige finden. Für die Aesthetik ist derselbe ein fundamentaler. Sie verlangt, daß ihr Gebiet: die Kunst, ein streng von den anderen Gebieten geistiger Thätigkeit gesondertes bleibe; daß ihre Zwecke auch nur mit ihren Mitteln erreicht werden, und will lieber ihre Ziele niedriger stecken, als auf einem Wege dahin gelangen, der nicht ihr Weg ist.

In dem sehnsüchtigen Streben nun nach dem epischen Ziel und Zweck: der Totalität des Weltbildes, giebt also der Romandichter dem Helden, den er in seiner natürlichen, relativ schwerfälligen Gebundenheit und Beschränktheit vorfand, die leichteste

Beweglichkeit, die größtmögliche Eindrucksfähigkeit und Empfänglichkeit, wodurch derselbe zu der vielseitigsten Berührung mit der Außenwelt besonders geschickt gemacht, ja gedrängt wird, diese Berührung überall zu suchen, so daß, indem er sich rastlos durch die Welt bewegt, sich ihm (und uns, den Lesern) die Welt von allen Seiten aufthut und offenbart. Dies und dies allein ist der Grund jener bis zur Verschwommenheit versabilen Physiognomie, welche den Romanhelden eigen ist, in wie verschiedenen Zeiten und wie weit auseinander gelegenen Ländern sie auch geboren wurden und sie alle wie die Glieder einer Familie sich ähneln läßt. Und was diese Aehnlichkeit noch erhöht, ist der Umstand, daß sie meistens, eben zur möglichsten Erhöhung der Eindrucksfähigkeit und Versabilität, in jugendlichen Jahren vor uns erscheinen — in einer Reihe vorzüglichster Romane schon als Kinder von der Wiege an — und der Vorhang über ihrer Geschichte in dem Augenblicke fällt, wo der reifere Mensch seine Geschicke selbst in die Hand nimmt mit jener Konzentration der Energie und einseitigen Bethätigung seiner Kraft, die den Erfolg verbürgen, aber ihm für den Rest seines Lebens die romanheldenhafte anmutige Schmiegsamkeit und Biegsamkeit rauben.

Die Gefahr, welche auf diesem Wege liegt, ist in der obigen Darstellung bereits angedeutet. Sie besteht eben darin, daß, um der Wirkung doch ja sicher zu sein, das Mittel übertrieben wird: der Dichter dem Charakter seines Helden eine Geschmeidigkeit verleiht, die von der Charakterlosigkeit nicht mehr zu unterscheiden ist; um ihn für die Fälle der verschiedenartigsten Lagen, in die er ihn bringt, geeignet erscheinen zu lassen, Qualitäten auf ihn kumuliert, welche, weil sie einander widersprechen, sich nie in einem Menschen der Wirklichkeit vereinigt finden. Oft werden beide Mißgriffe zugleich gemacht; aber auch, wo der Dichter sich glücklich vor dem ersten hütet und wohl gar, um ganz vor der Gefahr sicher zu sein, die vorgefundene Einseitigkeit bis

zur ausschließenden Schroffheit zuspitzt, verfällt er nur zu leicht in den anderen und steigert die Virtuosität der Leistungsfähigkeit auf den verschiedensten Gebieten bis zu einer die Bescheidenheit der Natur verletzenden Höhe. Erfahrene Romanleser werden ohne Mühe für jede der bezeichneten Modifikationen die betreffenden Beispiele finden.

Durch alle diese scheinbar so tief schneidenden Veränderungen, welche der Dichter mit seinem erfahrungsmäßigen Ich vornimmt, um es zu dem Berufe des Romanhelden zu qualifizieren, wird nun begreiflicherweise die wirkliche Genesis der letzteren oft bis zur Unkenntlichkeit verdunkelt, manchmal in den Augen des Dichters selbst. Aber eine andere Beobachtung, welche sich an jene obige anreiht, leitet uns wieder zu dem Ursprung des ganzen komplizierten Prozesses zurück. Ich meine die Aehnlichkeit, die, wie sie zwischen den diversen Helden der diversen Romandichter, so zwischen den diversen Helden der diversen Romane eines und desselben Dichters besteht, und welche das kundige Auge ebenfalls trotz der vielleicht völligen Verschiedenheit der äußeren Verhältnisse: der Lebensstellung, des socialen Milieu, auch wohl der Zeit und des Lokals, unschwer konstatiert. Man denke an Arthur Pendennis, Clive Newcome, Henri Esmond (Thackeray)! an Oliver Twist, Niclas Nickleby, David Copperfield (Dickens)! an Edward Waverley, Harry Bertram, Ivanhoe, Quentin Durward (W. Scott)! Die Aehnlichkeit dieser und so vieler anderer Mitglieder von Romanhelden-Serien könnte nicht so handgreiflich sein, wäre nicht der Dichter immer von demselben Modell ausgegangen, gewiß manchmal mit dem heimlichen Selbstvorwurf, daß dies einen Mangel an Erfindung verrate, dessen er sich zu schämen habe, um schließlich doch dem gegebenen Repräsentanten seiner Weltanschauung, das heißt dem nach seinem eigenen Bilde geformten, vielmehr umgeformten und ad hoc modifizierten, mit dieser oder jener neuen Qualität ausgestatteten

Helden, die Bahn frei lassen zu müssen. Die Sache ist nämlich, daß die neu zu durchmessende Bahn sich, genau betrachtet, in gar vielen Punkten mit den früheren Bahnen berührt und schneidet, ja auf ganze Strecken völlig mit denselben zusammen fällt, oder, ohne Bild zu sprechen: daß in den relativ kurzen Zeitintervallen zwischen den einzelnen Romanen die Welt sich für den betrachtenden Dichter nicht wesentlich verändert hat und haben kann, er ihr nur durch eine Verrückung seines Betrachtungspunktes eine und die andere neue Seite abzugewinnen sucht, was, wenn es auch gelingt, das Gesamtresultat des Weltbildes wenig verändert, so wenig, daß man den neuen Roman getrost als eine Fortsetzung des früheren oder der früheren ansehen darf. Folgt doch der Dichter, indem er dem einen Roman, in welchem er sein Alles gegeben und gesagt zu haben glaubt, einen zweiten anreiht, in welchem er sein Letztes zu geben und zu sagen gedenkt, der wieder einen dritten und vierten u. s. w. notwendig macht, weil das Allerletzte noch immer nicht gegeben und gesagt ist — folgt doch, sage ich, der Dichter damit notgedrungen nur jener „der epischen Phantasie immanenten ruhelosen Tendenz nach größtmöglicher Ausdehnung des Horizontes", genau so, wie die antike Epik diesem Drange folgt, wenn sie die Peripherie eines Sagenkreises dehnt und dehnt, bis dieselbe die eines anderen berührt, sich mit derselben verschlingt, und so weiter in das Unendliche, das glücklicherweise für sie noch ein relativ Endliches war, wie es leider für den auf sich selbst gestellten modernen Dichter ein Unendliches ist und bleibt.

Auch in dem Falle, daß man — wozu ja in der That die Berechtigung vorliegt — um zu der Totalität des Weltbildes zu gelangen, wie es die moderne Epik giebt oder zu geben versucht, die Romane nicht des einzelnen Dichters, sondern aller Dichter summierte, welche in annähernd derselben Zeitperiode, also auch annähernd dasselbe Urbild der Welt vor Augen, und in dem

durch ihre Kunst gesetzten identischen Streben, von diesem Urbild ein Abbild zu geben, geschrieben haben — auch dann würde für die Nachwelt (von der Mitwelt ganz zu schweigen) schwerlich das Resultat sich so günstig gestalten, wie es sich für uns gestaltet, wenn wir die Summe aus den homerischen Epen und den erhaltenen Fragmenten der kyklischen Dichter ziehen und uns danach ein Bild der antiken Welt in einer bestimmten Zeitperiode konstruieren. Aber, wie gesagt, der Gedanke hat seine Berechtigung, und wir könnten dann nicht nur, sondern wir müßten auf einer solchen Uebersichtskarte die Romane gleichzeitiger und gleichgesinnter Dichter mit ihrem trotz aller Verschiedenheiten identischen Helden zu einem Sternbilde gleichsam zusammenfassen, wie wir die Epen zusammenfassen, die sich um einen einzelnen Heros gruppiert haben.

Daß das Publikum, ohne sich natürlich des tieferen Grundes bewußt zu werden, die Sache so nimmt und die Identität des Weltbildes, wie es dem einzelnen Dichter vorschwebt (trotz seiner in den verschiedenen Romanen wiederholten Versuche, demselben andere und neue Seiten abzugewinnen), und mit der Identität des Weltbildes die Identität des Helden (trotz der verschiedenen Zeit- und sonstigen Kostüme, in die ihn der Dichter in den verschiedenen Romanen steckt) sehr wohl herausfindet, beweist es auf das entschiedenste durch eine sonderbare Neigung, die sich anderweitig gar nicht erklären läßt.

Durch die Neigung nämlich, vielmehr durch die Vorliebe und manchmal ausschließliche Liebe, welche es dem ersten Romane des Dichters oder — was hier auf dasselbe hinauskommt — dem ersten seiner Romane, der „durchschlug“, treu bewahrt; und mit dem Romane auch dem Helden, selbst wenn derselbe im gewöhnlichen Sinne gar nicht besonders liebenswert sein sollte. Der Dichter mag noch ein Dutzend Romane geschrieben haben, die alle von der inzwischen erklommenen bedeutenderen Höhe sei-

nes Standpunktes, der Vertiefung seines Einblickes in das Weltgetriebe, der immer sichereren Beherrschung der Kunstmittel das beredteste Zeugnis ablegen — es hilft ihm alles nichts: er bleibt dem Publikum der Verfasser des „Waverley", der Dichter der „Dorfgeschichten", der Autor von „Soll und Haben" und muß so, wie sehr er sich dagegen sträuben mag, das Mephistophelische: „Setz dir Perücken auf von Millionen Locken, setz deinen Fuß auf ellenhohe Socken" — mit der vernichtenden Konklusion geduldig über sich ergehen lassen.

In dasselbe Kapitel gehört die eigentümliche Kühle, mit welcher das Publikum die „Fortsetzung" eines Romans aufzunehmen pflegt, auch wenn eine solche ästhetisch noch so sehr berechtigt war; gehört die Beobachtung, welche besonders häufig bei schriftstellernden Frauen gemacht wird: daß einem ersten vielversprechenden Werke wohl andere folgen, in der That aber keines, das auch in den Augen des vorurteilsfreien Kritikers den Vergleich mit jenem im entferntesten aushielte — ein Beweis also, daß die betreffenden dem „Roman ihres Lebens" trotz aller Mühe keine neue Seite abzugewinnen vermochten; gehört schließlich der allerdings aus uns nun völlig geläufigen Gründen seltene Fall, wo ein besonders sinniger und bescheidener Autor es bei dem ersten, vielleicht durchaus gelungenen Versuche, in dem Bilde seines Lebens ein Abbild der Welt zu geben, bewenden und seine Bewunderer für immer auf das warten ließ, was in seinen bescheidenen Augen doch nur „eine Fortsetzung" gewesen sein würde, auch wenn er das Faktum hinter einem neuen berückenden Titel verborgen hätte.

Hier nun wirft der Leser, den die Gründe, welche ich aus dem Wesen der Sache und aus der Wirklichkeit der Litteratur schöpfen durfte, von der Richtigkeit meiner Theorie einigermaßen überzeugt haben, vielleicht die Frage auf, weshalb ich einen Weg verschmähte, der doch so naheliegend und so vielversprechend

scheint, nämlich: aus dem Vergleich der Biographieen oder Autobiographieen der Dichter mit ihren Werken den Nachweis zu liefern, daß sie, respektive wie weit sie ihre wirklichen Beobachtungen, Erlebnisse und Erfahrungen in ihren Romanen verwertet; die Weltanschauung, zu welcher sie auf Grund dieser Beobachtungen u. s. w. mit Notwendigkeit kommen mußten, in ihren Werken vertreten und den, respektive die Helden — mit gewissen, scheinbar totalen und doch, genau betrachtet, den Kern der Persönlichkeit nicht berührenden Veränderungen — nach ihrem Bilde geschaffen haben?

Ich habe diese Frage längst erwartet; und in der That werden wir in einem späteren Stadium unserer Untersuchung den hier angedeuteten Weg auf eine kurze Strecke betreten müssen. Aber bereits hier soll gesagt werden, daß man auf demselben überall nicht weit gelangt, weil das wirkliche Verhältnis zwischen dem Romandichter und seinem oder seinen diversen Helden viel zu subtil, viel zu intim ist, als daß es bis in seine Wurzel klargelegt werden könnte von uns, den Draußenstehenden, und hätten wir auch das ausführlichste, authentischste biographische Material zur Verfügung. Das erste Erfordernis zur Lösung des Rätsels wäre, daß sich ein Dichter entschlösse, mit treuer Wahrhaftigkeit die Geschichte seines Lebens zu schreiben in strengem Bezug auf seine Romane. Nur er könnte wenigstens mit einem gewissen Grad von Deutlichkeit angeben, wie der erste mit dem betreffenden Helden in ihm entstand; welche Metamorphosen bereits das aus der Tiefe seiner Seele auftauchende Urbild dieses ersten Helden bis zur romanhaften Ausgestaltung durchmachen mußte; was in der Seele zurück blieb, nachdem sie in dem ersten Roman sich erschöpft zu haben glaubte; wie dies Zurückgebliebene ebenfalls ungeduldig nach Objektivierung verlangte und sich doch gedulden mußte, bis neue Eindrücke, neue Erfahrungen hinzu traten und aus der Verschmelzung und Vermischung jenes Restes mit dem

neuen in kürzerer oder längerer Intervalle etwas entstand: ein zweiter Roman, der ein ganz anderer zu sein schien als der erste und es ja auch zweifellos in gewissem Sinne ist, ebenso wie ein zweites, drittes Kind zweifellos Individuen sind, aber ebenso sicher auch aus demselben Stoff wie ihr ältestes Geschwister und Fleisch und Bein vom Fleisch und Bein ihres Vaters.

Bis eine solche wahrhaftige, auf den ganz bestimmten Zweck gerichtete Autobiographie geschrieben ist, werden wir auf jenem angedeuteten Wege immer im Dunkeln tappen. Und wird sie jemals geschrieben werden? Wird sich ein Dichter finden, dem die Fackel der Selbsterkenntnis so hell brennt, daß ihr Licht bis in die geheimnisvollen Abgründe der Seele leuchtet? Wird er den Mut haben, uns alles zu sagen, was er da geschaut? Wird er — auf die Gefahr hin, daß der große Entdecker und Erfinder zu einem im besten Falle glücklichen Sammler und Finder zusammenschrumpft — die Entsagung haben, getreulich zu buchen, was ihm alles Interessantes und Merkwürdiges die Flut des Lebens an den Strand seiner Existenz trieb, daß er nur die Hand auszurecken brauchte, es aufzuheben? Und hätte er für sich selbst jenen Mut und jene Entsagung — es handelt sich ja bei diesen Konfessionen keineswegs bloß um ihn, sondern in bedenklichster Weise um die „Alberts" und „Lotten", ohne deren passiven Beistand nun einmal keine „Werthers Leiden" und überhaupt keine Romane geschrieben werden können. Und die nun, wenn der Dichter die kühne Naivetät gehabt hat, sich allzu offen zu diesem Beistand zu bekennen, „das unschuldige Gemisch von Wahrheit und Lüge" durchaus nicht „rein an ihrem Herzen fühlen", im Gegenteil dem Indiskreten ihre „Besorgnisse", ihre „gravamina" haarklein klagen; und deren Unmut der Aermste vergebens mit der stolzen Versicherung zu beschwichtigen sucht: „Ihren (Lottens) Namen von tausend heiligen Lippen mit Ehrfurcht ausgesprochen zu wissen, sei doch ein Aequivalent gegen Besorgnisse,

die einen kaum ohne alles andere im gemeinen Leben, da man jeder Base ausgesetzt ist, lange verdrießen würden." *) Und soll der Mann nun gar das Aeußerste thun und, anstatt den Zorn, die Aufregung der Verletzten oder sich verletzt Glaubenden durch gütiges Zureden zu beschwichtigen und dem Publikum gegenüber einfach in Abrede zu stellen, daß er überhaupt lebende Personen als Modelle benutzt habe, — soll er diese Personen in ihrer wirklichen Existenz schildern? die Beziehungen, in welchen er zu denselben gestanden, aufdecken und so das thörichte Gerede, das sich überdies schon an bedeutende Romane, die ihren Stoff aus der Gegenwart schöpfen, zu heften pflegt, eine authentische Substanz geben?

Es wird das schwerlich je geschehen in dem erschöpfenden Sinne, wie es nötig wäre, uns einen wirklichen Einblick in das Schaffen eines Romandichters zu ermöglichen. Der Romandichter als Autobiograph wird es meistens aus guten Gründen bei der detaillierten Schilderung seiner Knaben- und Jünglingsjahre bewenden lassen, die ja freilich in gewisser Hinsicht gerade für ihn die entscheidenden, aber doch immer nur die Vorhalle zu der Werkstatt sind, deren Thür er hinter sich zuzieht, sobald er eingetreten. Im übrigen und für das übrige, d. h. für das, was wir gerade für unseren Zweck wissen möchten, werden wir auf die Biographen und Ausleger angewiesen sein, welche, und wenn sie ein scheinbar noch so helles Licht über jeden Tag und jede Stunde ihres Helden gießen, das dichterische Schaffen seines geheimnisvollen Schleiers nicht berauben können.

Dieser Schleier ist um so geheimnisvoller, als der erste Roman, in welchem der Dichter alles Ernstes an seine Aufgabe geht, und der also nicht bloß für den Ruf des Dichters, sondern auch für unseren Zweck der Feststellung des Verhältnisses zwischen

*) S. „Der junge Goethe", v. Michael Bernays. 3. Bd., S. 40 u. 46.

dem Dichter und seinem Helden am schwersten ins Gewicht fällt, selten der erste ist. Es sind ihm sehr häufig bereits andere voraus gegangen, welche sich zu jenem kaum anders verhalten wie die Kopieen, an denen ein Kunstjünger nach den Werken bewährter Meister Hand und Auge zu seinem ersten Originalgemälde übt. Selten, sehr selten, daß der ungestüme Schaffensdrang einer völlig genialen Natur den kecken Griff, nach dem die begehrliche Hand instinktiv zuckt, auch wirklich thut und Freud und Leid, wie sie die junge Seele empfunden, auch wirklich in die Welt hinaus schreibt. In den meisten Fällen wird sich das zagende „Ich", um sich auf den Markt der Litteratur und des Lebens hinaus zu wagen, in die erste beste Maske hüllen, welche es aus den Schaufenstern der beliebten Romandichter oder aus den großen Leihgeschäften der Historie in ihren verschiedenen Branchen genommen hat; wird sich in die Gedankensphäre von Leuten, mit denen es — und leider auch der Leser! — innerlich gar nichts zu schaffen hat, hinein zu versetzen, ihre Sprechweise, ihre Manieren nachzuahmen — mit einem Worte anfänglich alles zu thun versuchen, was dem „Ich" nicht natürlich ist. So kommt es denn, daß die Erstlingsprodukte der berufenen Romandichter oft eine so frappante Aehnlichkeit mit den Erzeugnissen jener Leute aufweisen, welche kein Ich einzusetzen und nichts zu berichten haben und deshalb dazu verdammt sind, aus dem einmaligen Maskenscherz des jugendlichen Genius ein ernsthaftes Metier fürs Leben zu machen.

Es brauchen auch nicht immer dergleichen Imitationen gewesen zu sein, an welchen das große epische Talent die scheue Kraft übte. Oft versucht es sich vorher in anderen Fächern der Litteratur: in der Lyrik, im Drama, besonders — was ihm ja auch am nächsten liegt — in der Form der mehr oder weniger novellistischen Skizze, wie fast alle vollsaftigen englischen Romandichter. Und hier und da macht es einer wie Gustave Flaubert

und bietet gleich in dem ersten Werke „die kunstvolle, fleißige und gelungene Arbeit des Meisters, dem man es anmerkt, daß er als Lehrbursch und Geselle in der Werkstatt gestanden; der im stillen ausgelernt, die Zeugnisse seiner Unfertigkeit weislich für sich behalten hat und einer der wenigen Dichter ist, die keine Jugendsünde zu bereuen haben."*) — Oeffentlich zu bereuen haben, wäre vielleicht richtiger; denn da ist wohl keiner, der nicht „Zeugnisse seiner Unfertigkeit" aufweisen könnte, wenn er wollte, oder auch nicht mehr aufweisen kann, weil sie längst ein Flammengrab gefunden.

Wie dem aber auch sein mag: ob das epische Talent sich in der Stille in seinem eigentlichen Metier geübt oder vorläufig einmal mit Versuchen auf anderen Gebieten öffentlich debütierte — wenn der Dichter dann endlich resolut an seine Aufgabe geht: von seinem Standpunkte aus ein Spiegelbild der Welt zu geben, — aus dem embryonischen Stadium, wo Held und Ich noch völlig eins waren, ist er längst heraus. Er hat das Ich längst darauf hin anzusehen gelernt, wie weit es sich wohl „zum Träger der Idee" eignet, und gefunden, daß es sich eben nur noch zum geringsten Teil dazu eignet; daß es verändert, erweitert werden muß, um den Inhalt der Zeit in sich aufzunehmen. Mit einem Worte: der lange und sorgsam vorbereitete, heimlich oft versuchte Schritt wird jetzt mit Sicherheit vor aller Welt gemacht; aus dem in subjektiven Unklarheiten verdämmernden zaghaften Ich ist ein in lauterer Objektivität schwelgendes resolutes Er geworden.

Nun glaubt er sich am Ziele. Hat er den größten, schwersten Sieg über sich selbst errungen, muß ihm ja alles andere von selbst zufallen; muß er doch annähernd sein Weltbild in jener Idealität und Totalität hinstellen können, welche die Schönheit

*) Paul Lindau: „Aus dem litterarischen Frankreich", S. 52.

und Vollkommenheit des homerischen Weltbildes und der homerischen Gedichte sind!

Annähernd! nicht völlig! Aesthetische Studien und die Erfahrung auf anderen poetischen Gebieten haben ihn zu bescheiden gemacht, als daß er jenes Höchste für sich beanspruchen sollte. Er weiß zu wohl, daß, wenn die Sonne Homers auch uns, den Epigonen, leuchtet, sie keinesfalls noch ebenso hell leuchtet; weiß zu wohl, daß die Rosse, die den Helden in die Schlacht tragen sollen, heute wie damals von irgend einem Automedon (mit Hülfe von irgend einem Alkimos) in die Jochseile gefügt werden müssen; aber keine mehr aus dem „ruhmvollen Geschlecht der Podarge" sind, welche Thränen vergießen und unter Here's Beistand schicksalverkündende Sprache gewinnen. Er weiß, daß dem Helden noch immer die verzweifeltsten Aufgaben gestellt werden, aber auf dem Wege zur Circe ihm kein Hermes mehr das schützende Kraut in die Hand drückt; weiß, daß die göttlichen Augen auf immer geschlossen sind, welche das friedliche Treiben der Hippomolgen und den Graus des Schlachtfeldes zugleich überschauen, und daß er, der moderne Dichter, uns die Welt nur zeigen kann durch die Augen seiner Menschen, die bekanntlich nur sehen, was in ihren beschränkten Kreis fällt.*)

---

*) Ich bitte den Leser, diese wenigen Andeutungen gelten lassen zu wollen für die weitere detaillierte Schilderung der objektiven Darstellungsmethode, auf welche er hier gerechnet haben dürfte. Zu oft habe ich bereits mehr oder minder ausführlich diese Darstellung versucht (am ausführlichsten in meinen „Vermischten Schriften" in dem Aufsatze: Ueber Objektivität im Roman), als daß ich nicht fürchten müßte, bei diesem Geschäfte in für meine Leser und mich gleich lästige Wiederholungen zu verfallen. Nur glaube ich, um einem doch möglichen Mißverständnisse vorzubeugen, gerade an diesem Punkte nochmals besonders hervorheben zu sollen, daß ich selbstverständlich nur eine legitime dichterische Methode, nämlich eben die objektive, d. h. darstellende, anerkenne, und die Er-Form, wie die Ich-Form, deren Eigentümlichkeiten wir im folgenden untersuchen und feststellen werden, nur Modifikationen der einen und einzigen Methode sind. Jedenfalls bitte ich

Er weiß das alles; weiß, daß die Methode für ihn so viel langsamer arbeitet, während sie doch, gerade um der Unendlichkeit seines Stoffes willen, um so viel schneller arbeiten müßte; und doch ist es wiederum eben das Bewußtsein der Unendlichkeit seines Stoffes, weshalb er sich mit solcher Zähigkeit an die Methode hält. Denn sie, die ihn zwingt, jedes einzelne Objekt, das er darstellen will, auch wirklich mit seinen inneren Augen zu sehen, die, weil er immer darstellen muß, ihm auch nur immer ein Objekt nach dem anderen vorzuführen erlaubt — sie und sie allein ist das Mittel zur annähernden Lösung des Widerspruchs, der in der epischen Aufgabe liegt, vielmehr, wie wir jetzt sagen müssen: der beiden ihr inhärierenden Widersprüche: sein poetischer Ariadnefaden durch das Labyrinth der prosaischen Thatsachen und zugleich sein sicherer Halt vor dem Schwindel der ihn dem Unendlichen gegenüber erfassen müßte.

Und dessen er, da er ein für allemal von der Methode nicht lassen kann und will, Herr zu werden hofft auf zweierlei Weise.

Einmal durch Beschränkung des Stoffes: indem er ganze große Partieen des ursprünglichen Planes mit gelassener Hand ausscheidet; bei anderen, die nicht auszuscheiden sind, es bei einer bloßen Umreißung und Skizzierung bewenden läßt.

Zweitens durch sorgfältigste Anwendung aller Mittel der Methode, und wäre es bis zum Uebermaß, indem er dem Charakter des Helden, wie wir bereits sahen, eine Versabilität giebt, die zur Charakterlosigkeit, eine Weichheit, die zur Verschwommenheit wird; indem er weiter die kräftig realistischen Farben, mit denen er anfangs Personen und Situationen gemalt, bis zur

---

den Leser, daran festhalten zu wollen, auch wenn ich, wie oben, den Schein erweckte, als ob es zwei Methoden gebe; oder wirklich einmal den Abweichungen von der Methode, d. h. den Fehlern, die Ehre anthäte, sie als Methode zu bezeichnen, wozu sie freilich kein Recht haben, wenn sie auch — der Himmel weiß es! — methodisch genug betrieben werden.

Verblasenheit verdünnt; ebenso, um schneller vorwärts zu kommen, nur noch Konturen zeichnet, deren Ausfüllung er der Phantasie seines Lesers überläßt; zuletzt, — was ihm als Dichter gewiß am schwersten ankommt — um den tiefen Sinn und Inhalt des Ganzen zu erschließen, der aus der über Gebühr gehäuften und komplizierten Handlung noch immer nicht mit hinreichender Klarheit resultieren will, zu Veranstaltungen seine Zuflucht nimmt (Geheimbünden, aus aufgefundenen Rollen abgelesenen Reflexionen u. s. w.), die nur den Schein der echten Handlung haben, in Wahrheit aber rein allegorischer und symbolischer Natur sind.

Was nun ist das Resultat der weisen Selbstbeherrschung des größten und zugleich besonnensten Dichtergeistes? des Aufgebots aller Darstellungsmittel der reichsten und zugleich zartesten epischen Phantasie?

Die Antwort giebt jener denkwürdige Brief vom 20. Oktober 1797, in welchem Schiller sein ästhetisches Endurteil über „Wilhelm Meister" zusammenfaßt:*)

„Auch den Meister habe ich kürzlich wieder gelesen, und es ist mir noch nie so auffallend gewesen, was eine äußere Form doch bedeutet. Die Form des Meisters, wie überhaupt jede Romanform, ist schlechterdings nicht poetisch, sie liegt ganz nur im Gebiete des Verstandes, steht unter allen seinen Forderungen und participiert auch an allen seinen Grenzen. Weil es aber ein echt poetischer Geist ist, der sich dieser Form bediente und in dieser Form die poetischsten Zustände ausdrückte, so entsteht ein sonderbares Schwanken zwischen einer prosaischen und poetischen Stimmung, für das ich keinen rechten Namen weiß. Ich möchte sagen: es fehlt dem Meister (dem Roman nämlich) an einer gewissen poetischen Kühnheit, weil er, als Roman, es dem Ver-

*) „Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe." 3. Aufl. I, S. 383 und 384.

stande immer recht machen will — und es fehlt ihm wieder an einer eigentlichen Nüchternheit (wofür er doch gewissermaßen die Forderung rege macht), weil er aus einem poetischen Geiste geflossen ist. Buchstabieren Sie das zusammen, wie Sie können, ich teile Ihnen bloß meine Empfindung mit. — Da Sie auf einem Punkte stehen, wo Sie das Höchste von sich fordern müssen und Objektives mit Subjektivem absolut in Eins verfließen muß, so ist es durchaus nötig, dafür zu sorgen, daß dasjenige, was Ihr Geist in ein Werk legen kann, immer auch die reinste Form ergreife und nichts davon in einem unreinen Medium verloren gehe. Wer fühlt nicht alles im Meister, was den Hermann so bezaubernd macht! Jenem fehlt nichts, gar nichts von Ihrem Geiste, er ergreift das Herz mit allen Kräften der Dichtkunst und gewährt einen immer sich erneuernden Genuß, und doch führt mich der Hermann (und zwar bloß durch seine rein poetische Form) in eine göttliche Dichterwelt, da mich der Meister aus einer wirklichen Welt nicht ganz heraus läßt. — Da ich doch einmal im Kritisieren bin, so will ich noch eine Bemerkung machen, die mir bei dem Lesen sich aufdrang. Es ist offenbar zu viel von der Tragödie im Meister; ich meine das Ahnungsvolle, das Unbegreifliche, das subjektiv Wunderbare, welches zwar mit der poetischen Tiefe und Dunkelheit, aber nicht mit der Klarheit sich verträgt, die im Roman herrschen muß und in diesem auch so vorzüglich herrscht. Es inkommodiert, auf diese Grundlosigkeiten zu geraten, da man überall festen Boden unter sich zu fühlen glaubt, und weil sich sonst alles so schön vor dem Verstande entwirrt, auf solche Rätsel zu geraten. Kurz mir deucht, Sie hätten sich hier eines Mittels bedient, zu dem der Geist des Werkes Sie nicht befugte. — Uebrigens kann ich Ihnen nicht genug sagen, wie mich der Meister auch bei diesem neuen Lesen bereichert, belebt und entzückt hat; es fließt mir darin eine Quelle, wo ich für jede Kraft der Seele und für diejenige besonders,

welche die vereinigte Wirkung von allen ist, Nahrung schöpfen kann."

Ich habe mir den merkwürdigen Brief hier auszuschreiben erlaubt, weil ich für meine ketzerische Ansicht von dem ästhetischen Werte des Romans (gemessen an den höchsten Kunstforderungen) der weiteren Unterstützung einer Autorität bedurfte, die mir hier im vollsten Maße wird — in einem Uebermaße sogar, wie wir sehen werden.

Zwar gründet Schiller sein Urteil im wesentlichen auf eine subjektive Empfindung, welcher er dann auch einen vollendeten Ausdruck giebt, während er selbst einräumt, daß er in der eigentlichen Beweisführung sich in Widersprüchen bewege. Aber diese Widersprüche sind mehr scheinbar als wirklich. Zuerst wäre es unbillig, ihm zuzumuten, er habe alles Ernstes übersehen, daß man in der Kunst von einer äußeren Form nicht reden darf, und als sei seine Meinung: der Dichter hätte für sein Werk auch eine andere Form (also hier die rhythmische) wählen können, falls es ihm nur beliebt. Er will offenbar sagen: der „Meister", der wie jeder Roman sich schlechterdings der Prosaform bedienen muß, weil er seinen Inhalt sonst nicht zum Ausdruck bringen könnte, ist schlechterdings unpoetisch, während aller (rein) poetische Inhalt in eine (rein) poetische Form muß aufgehen können und auch wirklich aufgeht, siehe: Hermann und Dorothea.

Diese Argumentation ist zweifellos stichhaltig unter einer Voraussetzung; nämlich: daß die rhythmische Form einzig und allein die rein poetische Form sei. Aber ist das der Fall? Goethe in seiner Antwort (vom 25. November) bekennt sich dazu und glaubt in dem Ausspruch: „Alles Poetische sollte rhythmisch behandelt werden", noch weiter zu gehen als Schiller, ohne es zu thun, denn dies Postulat hat dieser ja bereits, wenigstens implicite, aufgestellt.

Aber ist die Voraussetzung richtig? Ich glaube es, wie

anmaßlich das auch der vereinigten Autorität unserer beiden Dioskuren gegenüber klingen mag, verneinen zu müssen. Die einzige wahrhaft so zu nennende episch-poetische Form ist die dem Objekte adäquate Darstellung, zu welcher der Rhythmus als ein willkommener Schmuck hinzu treten mag, oder vielmehr soll, überall da, wo er möglich ist. Er wird aber überall möglich sein, wo der Stoff einmal einen gewissen Umfang nicht überschreitet und zweitens seiner einfacheren Natur nach für die Darstellung der Details bis zu einem gewissen Grade entraten kann. Dies wird unter anderem bei den meisten Novellen-Stoffen (wie Hermann und Dorothea einer ist) zutreffen, wo es sich niemals um ein Weltbild, sondern um einen ganz bestimmten, scharf abgegrenzten Ausschnitt aus diesem Bilde handelt,*) ebenso wie die antike Welt in ihrer Uebersichtlichkeit und Einfachheit eine Darstellung mit Hinzuziehung des rhythmischen Schmuckes zuließ, d. h. forderte.

Vermöchte nun also der Roman seinen Stoff nur vollkommen zu formen, d. h. darzustellen, so würde er darum, weil er etwa infolge des übermächtig andrängenden Details für diese Darstellung auf den rhythmischen Schmuck zu verzichten gezwungen wäre, doch noch immer schlechterdings poetisch sein.

Wie aber steht es mit ihm in diesem Kardinalpunkte?

Für uns ist die Antwort nicht zweifelhaft. Wir wissen, daß er seine Idee, d. i. sein Urbild: die moderne Welt, niemals vollkommen zum Abbild bringen kann, weil die objektive Methode, wie wir sie bis jetzt kennen, auch wenn sie kunstvoll zu ihrer höchsten Leistungsfähigkeit gesteigert wird, an dem unerschöpflichen Reichtum des aktuellen modernen Lebens erlahmt, denselben, so

*) Wir können an dieser Stelle ebensowenig wie sonst in dieser Abhandlung tiefer auf das Wesen der Novelle eingehen, deren Stellung innerhalb des epischen Gebietes und specielles Verhältnis zum Roman eine eigene Untersuchung erheischt.

zu sagen, nicht ausmessen kann, sondern immer einen Rest läßt, der in der Darstellung nicht aufgeht. Eigentlich einen zweifachen Rest: einen gewissermaßen materiellen nach Seiten des (nicht erschöpften) Inhalts, der sozusagen an das Ende des Werkes fällt, wenigstens sich meistens erst da deutlich herausstellen wird; und einen anderen, rein ästhetischen, der sich durch das ganze Werk in der Behandlung des Einzelnen fühlbar macht, welches (in der Furcht des Autors, das heißersehnte Ziel auf dem langen Wege nicht zu erreichen) nur zu oft mitleidslos übers Knie gebrochen, allzu knapp und dürftig dargestellt, oder vielleicht in der Eile auch gar nicht mehr dargestellt, sondern nur noch (rein prosaisch) bezeichnet wird.

Dies und dies allein, wie wir es in dem Vorhergehenden ausführlich zu entwickeln gesucht haben, ist der wahre innere Grund, warum der Roman nicht, wie Schiller behauptet, schlechterdings unpoetisch, sondern nur nicht völlig poetisch, den höchsten Kunstforderungen völlig entsprechend ist; und ich glaube, daß es keinem meiner Leser jetzt noch schwer fallen wird, sich die sonstigen scheinbar so widersprechenden Aeußerungen Schillers über den Wilhelm Meister „zusammen zu reimen".

Und da wir nun dem Verdikte Schillers nur bis zu einem gewissen Punkte recht geben, so dürfen wir uns von ihm auch nicht zu den Konsequenzen drängen lassen, zu welchen er den großen Freund drängen möchte,*) sondern wollen lieber untersuchen, ob denn wirklich in derjenigen Form der Darstellung, die wir zuletzt betrachteten, alle Darstellungsmittel erschöpft sind, oder ob es nicht vielleicht eine andere Form

*) Und zu denen sich doch auch dieser für die Folge nicht verstehen mochte, oder er hätte den Lehrjahren nicht die Wanderjahre folgen lassen und die Wahlverwandtschaften nicht geschrieben — Werke, die Schillern noch ein weit reicheres Material zur Substanzierung seiner Verurteilung des Romans geboten haben würden als die wundervollen Lehrjahre, in denen bis auf einen Minimalrest alles Darstellung in unserem Sinne ist.

giebt, die allerdings, da sie eine prosaische bleibt, von Schiller noch immer keine „reine“ genannt werden würde, aber doch vielleicht ein Medium, in welchem aus gewissen Gründen weniger „von dem Geiste des Dichters verloren geht“ und „Objektives mit Subjektivem“ wenn nicht „absolut in Eins“, so doch inniger ineinander verfließen.

Nun giebt es in der That eine solche Form, die, wie der Leser bereits ahnt, in nichts anderem besteht als in dem Rückgreifen auf die erste Conception des epischen Geistes von dem Weltbilde, wo der Dichter, wie wir uns erinnern, als naturgemäßen Mittelpunkt desselben, oder, wenn man will, als Träger der Idee sich selbst vorfand: sein Ich, das er, weil es zu dem Zwecke nicht ausreichte, in ein Er verwandelte.

Verwandelt sich nun das Er wieder zurück in ein Ich, so ist es, so kann es selbstverständlich das alte, erfahrungsmäßige, naive, enge und beschränkte Ich nicht mehr; so muß es ein neues, künstlich seiner Beschränkung enthobenes, reflektiertes sein, dessen genauer Betrachtung und Analyse wir unser letztes Kapitel zu widmen haben.

IV.

Das neugewonnene Ich unterscheidet sich in nichts als in der Form von dem uns vertrauten Er, wie es sich denn auf dieselbe Weise wie jenes aus dem aktuellen Ich des Dichters metamorphosiert hat. Es ist — ebenso wie das Er — vielleicht von demselben nur durch leichte Veränderungen geschieden; es kann aber auch so weit abweichen, als es überhaupt möglich ist, ohne das geistige Band zu zerreißen, was nimmermehr geschehen darf; d. h. bei wirklichen Dichtern niemals geschieht. Die Veränderungen werden (wie in dem Er-Falle auch) ebenso den Kern

des Charakters, die Denk-, Sinnes- und Empfindungsweise des empirischen Ich betreffen, wie die äußeren Verhältnisse und wirklichen Erfahrungen.

Betrachten wir darauf hin zuerst die innere Aehnlichkeit, welche zwischen dem Dichter und seinem Ich-Helden besteht. Daß der Verfasser des „Simplicissimus" sich in dem Helden des Romans selber schildern wollte, ist dem Kommentator, der ihn ohne allen Zweifel genau kannte, ebenso selbstverständlich,*) wie wir in „Tristram Shandys" Humor, trotz Thackerays liebloser Analyse,**) den tiefen Sinn, den reichen Geist, das weiche Gemüt Lorenz Sternes widergespiegelt sehen. — Ein bedeutend größerer Unterschied besteht ohne Zweifel zwischen dem leichtblütigen, leichtlebigen und leichtsinnigen Wesen des wirklichen Oliver Goldsmith und dem bis zur Starrheit charaktervollen Helden des „Vicar of Wakefield", Mr. Primrose; aber wenn der würdige Pfarrer nicht des Dichters eigen Bild war, so war es dafür das seines Vaters, dem er in der Hauptsache, der unendlichen Herzensgüte, durchaus geglichen zu haben scheint, und jetzt nur noch die eigene liebenswürdige Schalkhaftigkeit (die auch vielleicht dem Vater nicht gefehlt hat, obgleich sie nicht ausdrücklich bezeugt wird) zu geben brauchte, um die Aehnlichkeit zwischen seinem Helden und sich völlig zu machen.***) — Wie einseitig freilich die Aehnlichkeit zwischen „Werther" und seinem Dichter ist, empfindet man deutlich erst, wenn man das jugendliche Selbstporträt in „Wahrheit und Dichtung" mit Hülfe der gleichzeitigen Briefe an Kestner und Lotte und die anderen Freunde stark retouchiert hat; dagegen müßte ich mich sehr irren, oder Gottfried Keller hat in

*) Simplicianische Schriften. Herausgegeben von H. Kurz. I, Einleitung S. XII ff.

**) Thackeray: The English Humourists of the XVIII Century. Lecture VI.

***) Ebend.

seiner Dichtung vom „Grünen Heinrich“ bereits so viel Wahrheit aus seinem Seelenleben gegeben, daß uns selbst eine treueste Autobiographie nach dieser Seite nicht viel neue Aufschlüsse bringen könnte. Ebenso läge die Geringfügigkeit der Charakterdifferenzen zwischen „David Copperfield“ und Charles Dickens auf der Hand, wenn J. Forster es in seiner Biographie des Dichters nicht überzeugend für alle Welt nachgewiesen hätte;*) während allerdings ein gewaltiger Abstand den feinen, gehaltenen, rücksichtsvollen Thackeray von dem durchfahrenden cynischen „Barry Lyndon“ des gleichnamigen Romans zu trennen scheint, wofür denn aber aus „Charles Yellowplusch“ dummschlauen Bedientengesicht hell und scharf die satirischen Augen des Verfassers des „Book of Snobs“ blicken und „Mr. Samuel Titmarch“ voll die Züge des jungen, wie „Henri Esmond“ die des gereiften Dichters zeigt. — Auch die Treue, mit welcher Alphonse Daudet in seinem charmanten Ich-Roman „Le Petit Chose“ sein jugendliches Selbstporträt gezeichnet hat, kann nicht minder groß sein, oder Daniel Eyssette, der Held des Romans, hätte nicht, ohne aus dem Charakter zu fallen, mit denselben Gedichten im Privatkreise debütieren dürfen, mit welchen der Autor selbst in dem ersten Stadium seiner öffentlichen Laufbahn die Herzen aller rührte, die in Frankreich noch an die „Blaue Blume“ der Romantik glauben und sich in dem süßen Duft derselben Erquickung saugen von dem Herzweh, das ihnen der moderne naturalistische Roman mit brutaler Grausamkeit geflissentlich bereitet.**) — Sehr weit auseinander zu gehen scheinen die Charaktere der Helden in Auerbachs Ich-Roman „Waldfried“ und des Dichters; aber nur auf den ersten Blick. Sieht man genauer zu, wird die Aehnlichkeit zwischen beiden eine frappante: dieselbe Empfänglich-

*) The Life of Charles Dickens by J. Forster. Tauchn. Ed. I, p. 30 ff.

**) A. Daudet: Le Petit Chose. II. Partie. VIII: „Une Lecture au Passage du Saumon.“

keit eines Geistes, der stets bemüht ist, sich in das Rechte hinein zu denken; dieselbe Bestimmbarkeit eines Gemütes, das allen wohl will und wünscht, daß allen wohl sein möchte; dieselbe optimistische Anschauung der menschlichen Dinge im allgemeinen; im speciellen der unerschütterliche Glaube an des Vaterlandes durch Kampf und Not zu erringende Macht und Herrlichkeit; derselbe Jubel des „Wieder Unser!", in welchem sich das angstbeklemmte Herz nach errungenem Siege Luft macht.

Man sieht, die innere Aehnlichkeit zwischen dem Dichter und seinem Helden oscilliert im Ich-Roman kaum weniger zwischen den Punkten möglichster Annäherung und weitester Entfernung als in dem Er-Roman, nur daß sie vielleicht doch noch ein wenig mehr nach jenem als nach diesem gravitiert; und so verhält es sich auch mit dem hier größeren, dort geringeren Grade, in welchem der Dichter seine individuellen Erfahrungen, Erlebnisse, Lebensumstände für den Romanzweck verwendet. Wenn Goethe bis zu der tragischen Peripetie im „Werther" seine wirkliche Relation zu der Geliebten und ihrem Verlobten annähernd treu geschildert haben wird und nun aus dem Schicksal des jungen Jerusalem den Mut nimmt, für Werthers Herzensschmerzen die Konsequenz zu ziehen, welche sein eigenes Liebesleid aus guten Gründen nicht haben konnte, so wird dieser psychologisch-ästhetische Vorgang im großen und ganzen typisch zu nennen sein für die analogen Vorgänge, die wir in einer langen Reihe von Ich-Romanen beobachten und konstatieren könnten, wenn uns die betreffenden Beweisstücke überall so ausführlich zu Gebote ständen wie in diesem Falle. Ist doch die Poesie überall darauf angewiesen, ja muß man es als ihre ganz eigentliche Aufgabe bezeichnen, daß sie aus den gegebenen Verhältnissen die idealen Konsequenzen zieht, welche das mit unzähligen gleichzeitigen Verpflichtungen überbürdete Leben nicht ziehen kann. Und auch hier unterscheidet sich der Ich-Roman nicht wesentlich von dem anderen

Genre; nur daß wiederum die Annäherung an die gegebenen Verhältnisse besonders in den Anfängen in den meisten Fällen eine größere sein wird, als es wohl sonst der Brauch. In die Knabengeschichte Copperfields hat Dickens, wie Forster nachgewiesen, ganze Kapitel aus seiner angefangenen (und eben um Copperfields willen nicht weitergeführten) Autobiographie eingeschaltet; auch die weiteren Etappen auf der Lebensbahn seines Helden waren dem Dichter durch seine eigenen Erlebnisse als Parlamentsstenograph, Schriftsteller u. s. w. vorgezeichnet, wogegen denn freilich Davids Ehe mit dem „Child-Wife" reine Erfindung ist und die zweite mit Agnes ein dauerndes Glück in Aussicht stellt, zu welchem bekanntlich des Dichters eigene Ehe schließlich einen betrübenden Gegensatz bildete. — Im „Simplicissimus" dürften die aktuellen Erlebnisse des Dichters wohl nur bis zum Schluß des dritten Buches stark und oft gewiß mit photographischer Treue benutzt sein, während vom vierten Buche von der Fahrt nach Frankreich an, die Phantasie immer freier waltet, um schließlich zur völligen Phantastik auszuarten und die Grenzen nicht bloß der eigenen, sondern aller möglichen Erfahrung zu überschreiten, aus Gründen, von denen wir weiter unten zu sprechen haben werden. — Wie nahe sich Keller an die eigenen Fata hält, wüßte ich nicht zu sagen; es scheint indessen, daß auch er demselben Gesetz der idealen Konsequenz gefolgt ist, als er in der ersten Ausgabe des Romans den Helden aus dem Leben scheiden ließ, während derselbe in der neuen sich wieder mit dem Dichter bescheidentlich des Lichtes der Sonne freuen darf. — Eine totale Abweichung von den wirklichen Verhältnissen des Dichters findet auf den ersten Blick im „Vicar of Wakefield" statt; aber es ist damit wie mit der oben festgestellten Differenz zwischen dem bekannten Charakter des guten Oliver und dem, welchen er seinem Helden gegeben: das Leben in der Familie des braven Pfarrers — er hatte es selbst an dem elterlichen Herde

gelebt; die Scenerie von Wakefield ist die seines Heimatdorfes; und daß er selbst auf dem Bilde nicht fehle, dafür hat er durch die Gestalt des ältesten Sohnes George gesorgt, der in der „Geschichte eines philosophischen Vagabunden“ ein klägliches Fragment (und noch nicht einmal das kläglichste!) aus der eigenen Lebensgeschichte des Dichters zum besten giebt.*) — Eine fast völlige Unabhängigkeit nach dieser Seite beweist Auerbach in dem oben genannten Romane, dessen Helden er in Verhältnisse gebracht hat, die sich mit den aktuellen seines eigenen Lebens kaum irgendwo berühren; und er gleicht darin Thackeray, der die Erlebnisse der Helden seiner Ich-Romane fast durchweg mit völliger Freiheit erfindet, selbstverständlich in dem beschränkten Sinne, in welchem das überhaupt von dem epischen Dichter gesagt werden kann.

Aber endlich, wenn der Ich-Roman, wie es scheint, unter denselben beschränkenden Gesetzen steht wie der Er-Roman, wo bleibt der Vorteil, welchen sich der Dichter versprach, als er das mühsam genug errungene Er in das ursprüngliche Ich zurück verwandelte?

Und dies nun ist der Vorteil und zugleich dasjenige Moment, welches den Ich-Roman zu einer besonderen Species in der Gattung macht: der Dichter als Ich-Held und Selbsterzähler seiner Fata gewinnt die Freiheit, welche ihm als Erzähler der Fata eines dritten versagt war: seine subjektiven Ansichten und Meinungen ausgiebig mit einfließen zu lassen, ohne dabei dem Helden in die Rolle zu fallen; ohne den Leser aus der Illusion zu reißen, daß er es immer nur mit der einen handelnden Person zu thun hat und nicht mit zweien: mit der handelnden Person

*) „Daß Goldsmith (im Vicar) vieles angebracht, was ihm selbst im wirklichen Leben begegnet war, wird allgemein zugegeben. Die Geschichte von George Primrose scheint eine genaue Kopie der Abenteuer und der täppischen Einfalt des Autors in seiner Jugend“ R. Chambers: Cyclopaedia of English Literature II, p. 140.

und dem Dichter, der außer der Handlung steht und mithin — im poetischen Sinne — gar keine Person ist und kein Recht hat, in dieselbe einzugreifen, wäre es auch nur in der Form von Reflexionen, mit denen er die Handlung begleitet und illustriert.

Auch der Dichter des Er-Romans darf sich ja in der Person seines Helden (oder einer anderen Person) dergleichen Reflexionen gestatten, aber wie beschränkt diese Freiheit ist, weiß jeder, der sich praktisch mit der Sache befaßt hat. Die Reflexion, die dem Helden (oder einer anderen Person) in den Mund gelegt wird oder auch nur durch den Kopf gehen soll, muß mit Notwendigkeit aus der jeweiligen Situation herauswachsen; selten wird die Situation derart sein, daß sie dem Handelnden zu langen Ueberlegungen und zum Ausspinnen seiner Gedanken und Empfindungen Zeit läßt; und wenn es schon um die Monologe auf dem Theater ein mißliches Ding ist, wo wir doch den Betreffenden vor uns sehen und ihn sprechen hören, so ist das Experiment doppelt und dreifach gewagt im Roman und erfordert eine ganz exquisite Kunst des erzählenden Dichters, soll es nicht mißlingen und sich als bare Unnatur prostituieren.

Dem Ich-Helden hingegen stehen solche Reflexionen gut, weil sie ihm natürlich zu kommen scheinen. Er ist in Aktion und ist es auch wieder nicht, d. h. er ist ja nur der, dem das alles einmal passierte, der inzwischen reichlich Zeit gehabt hat, sich die seltsamen Fata zurecht zu legen, sie mit voller Objektivität nicht bloß auf ihr Wie? und Was? zu betrachten, sondern auch auf ihr Warum? — warum das so kam und kommen mußte unter den gegebenen äußeren und inneren Verhältnissen und Zuständen, die ihm damals ein Rätsel waren, ihm aber mitterweile den geheimen Zusammenhang offenbarten.

Und eben, weil der Held aus der Kenntnis dieses geheimen Zusammenhanges heraus und mit dem Ueberblick über alles, was ihm von Anfang an bis zu dem gegenwärtigen Augenblicke

begegnete, seine Fata berichtet, muß dieser Bericht eine ganz andere Färbung annehmen als die Erzählung des Dichters von den Schicksalen eines Dritten. Dürfen wir doch im letzteren Falle, soll nicht alle Spannung verloren gehen oder mindestens unser Interesse eine wesentliche Einbuße erleiden, gar nicht einmal von vornherein wissen, wie diese Schicksale verlaufen und ob wir auf der letzten Seite den Helden an die Schwelle des ehelichen Gemaches oder an das Grab geleiten werden! Bei dem Ich-Erzähler haben wir, auch wenn er nicht wie Odysseus leibhaftig vor den horchenden Phäaken, d. h. vor uns steht, die freundliche Gewißheit, daß der Betreffende allen Gefahren, die wir mit ihm werden durchkämpfen müssen, glücklich entronnen ist. Nun kann ja freilich, wie von Goethe im „Werther" die Form beliebt werden, daß der Dichter sich als Berichterstatter introduziert: als der, welcher, „was er von der Geschichte des armen X. X. habe auffinden können, mit Fleiß gesammelt und wissend, daß wir's ihm danken werden, uns nun vorlege"; wo er dann freilich an einem bestimmten Punkte genötigt sein wird, sich „als Herausgeber an den Leser zu wenden" und die Mitteilung der Briefe, aus denen er bis dahin schöpfte, „durch Erzählung zu unterbrechen." Aber, wenn uns so von dem Dichter der Ich-Roman gleichsam in einem schwarzen objektiven Rahmen präsentiert wird, ruht doch auf dem Gemälde selbst, ausstrahlend von dem bewegten Herzen, dem abgeklärten Geiste des Ich-Helden, ein seltsam warmes, seltsam reizvolles Clairobscur, höchst verschieden in seiner anheimelnden Wirkung von der unbarmherzigen Helligkeit, in welcher der völlig objektive Dichter seine Gestalten und Situationen hinstellen mußte und dadurch selbst einen Schiller zu dem Fehlschluß verleitete, daß das Werk „nur im Gebiete des Verstandes liege, unter allen Forderungen des Verstandes stehe und auch an allen seinen Grenzen participiere."

Gerade aber die Härte und Schärfe der Konturen, zu wel-

cher den rein objektiven Dichter die Methode nötigt, und die ihn so leicht in den Verdacht bringt, daß er nur für den Verstand gearbeitet habe, mildert und verwischt jenes schimmernde, flimmernde Helldunkel, aus welchem die Gestalten jetzt klar hervortreten, um dann wieder in demselben zu verdämmern; und jetzt diese, dann wieder eine andere Seite zeigen in der ahnungsvoll vorausschauenden oder schwermütig retrospektiven Beleuchtung, welche der Selbsterzähler scheinbar nach seiner subjektiven Laune und Willkür, in Wahrheit aber nach dem strengen Bedürfnis seiner künstlerischen Zwecke auf sie fallen läßt.

Wir werden später ausführlich diesen letzteren Punkt zu erörtern haben; vorläufig müssen wir daran festhalten und uns klar machen, daß es immerhin das Einmischen des dichterischen Subjekts ist, welches seiner Darstellung das eigentümliche Gepräge giebt.

Oder Einmischen ist vielleicht der rechte Ausdruck nicht, weil er das Subtile der Wirkung nicht wiedergiebt, die wohl dadurch hervorgebracht werden und darin bestehen möchte, daß, während in dem rein objektiven Roman auch freilich alles durch das Medium der Dichterphantasie gehen muß, aber, ohne daß wir es ahnen, ohne daß es uns zum Bewußtsein kommt, wir in dem Ich-Roman diesem Durchgang beiwohnen und denselben beobachten dürfen. In dem rein objektiven Roman ist die Phantasie gleichsam zu dem völlig stillen, völlig durchsichtigen Wasser abgeklärt, durch welches wir die Objekte nur einmal sehen in bestimmten Umrissen und Proportionen an einer bestimmten Stelle (welche bekanntlich nicht die wirkliche, sondern so zu sagen eine ideale ist); in dem Ich-Roman gleicht die Phantasie dem leise bewegten Wasser, in welchem die Objekte ihre Stellung, ihre Umrisse und Proportionen je nach der Bewegung zu verändern scheinen, keineswegs wirklich verändern! Im Gegenteil! wir speisen in dem rein objektiven und in dem Ich-Roman genau dieselben Gerichte, nur

daß sie uns dort von stummen Dienern serviert werden, hier sie uns der Hausherr selber reicht mit der freundlichen Bitte, zuzugreifen, es uns schmecken zu lassen, mit bescheidenem Anpreisen der guten Dinge oder schalkhaften Warnungen, uns vor diesem oder jenem eventuell in acht zu nehmen, mit beigefügten Erläuterungen und Anekdoten, wie er zu diesem Wildbret, zu jenem Wein gekommen sei, und uns so in eine Stimmung versetzt, welche die ungläubigsten Geschmacksnerven unmerklich aber sicher beeinflußt.

Der Kundige wird wissen, was ich in diesen Bildern ausdrücken will, aber auch ihm wird es vielleicht nicht unwillkommen sein, wenn ich durch ein paar Beispiele die Veränderung zu illustrieren versuche, welche mit dem Objekt vorzugehen scheint, sobald wir es durch das Medium der Phantasie des Selbsterzählers sehen.

Man vergleiche das Proömium der Odyssee mit den Versen, in denen Odysseus dasselbe Thema den horchenden Phäaken ankündigt:

Melde den Mann mir, Muse, den vielgewandten, der vielfach
Umgeirrt, als Troja, die heilige Stadt, er zerstöret;
Vieler Menschen Städte gesehn und Sitte gelernt hat,
Auch im Meere so viel herzkränkende Leiden erduldet —

Und nun der Held selbst:

Meine Bedrängnisse selbst, die jammervollen, zu hören
Wünschest du; daß ich noch mehr in Gram und Kummer versinke.
Was doch soll ich zuerst und was zuletzt dir erzählen?
Weil ja der Leiden mir viele gesandt die himmlischen Götter!

Wer empfände nicht die tiefere Resonanz, welche die gesperrten Worte der scheinbar identischen Musik verleihen! ja, müßte doch eigentlich jedes Wort gesperrt werden, da jedes, wie unmerklich immer, zu dieser Vertiefung beiträgt!

Und wenn Athene die Sehnsucht des Helden aus den Armen der Kalypso nach der Heimat noch so warm und herzlich schildert:

Dessen Tochter verweilt den ängstlich harrenden Dulder;
Und beständig mit holden und sanft einnehmenden Worten
Schmeichelt sie, daß er vergesse der Ithaka. Aber Odysseus
Sehnsuchtsvoll nur den Rauch von fern aufsteigen zu sehen
Seines Lands, ja zu sterben begehret er! —

wie so viel rührender ertönt die Heimwehklage von den Lippen des Dulders selbst:

Siehe, mich weilete zwar die herrliche Göttin Kalypso
In der gewölbeten Grotte, mich ihr zum Gemahle begehrend;
So auch weilete mich die Aeäerin Kirke voll Arglist
Dort in ihrem Palaste, mich ihr zum Gemahle begehrend:
Dennoch konnten sie nie mein Herz im Busen bewegen.
So ist nichts doch süßer denn Vaterland und Erzeuger
Jeglichem, wer auch entfernt ein Haus voll köstlichen Gutes
Wo im Fremdlingslande bewohnt, von den Seinen gesondert. —

obgleich hier das Rührende mehr in der Fülle der Klage liegt, die sich in Worten nicht ersättigen zu können scheint, als in der Prägnanz des Ausdrucks, welche in Athenes Bilde von dem aufsteigenden Rauch als verflatterndem Symbol des festgegründeten heimischen Herdes eine wahrhaft göttliche dichterische Höhe erreicht.

Aber, wenn so bereits im antiken Epos das Ich nach Licht und Luft ringt, wie zart und keusch lauscht es aus seiner objektiven Hülle hervor! so zart und keusch, daß ich mit Recht in dem ersten Kapitel unserer Abhandlung behaupten durfte, es gebe im klassischen Altertum kein Ich-Epos und könne keins geben in dem Sinne, in welchem wir von einem Ich-Roman zu reden haben würden. Es mußte dazu das dichterische Subjekt erst jene Hülle lockern und sprengen, indem es sich mit prometheischem Trotz auf sich selbst besann, und daß es keinem Gott und keiner Göttin seine poetische Hütte verdanke und seinen Künstlerherd, dessen Feuer doch nur die Glut des eigenen Herzens ist, die jetzt in dunkelroter Lohe der Leidenschaft aufflammt, jetzt in satirischen Garben und Funken sprüht oder ein humoristisches Wechsellicht über die Welt flackern läßt.

So sprühen die satirischen Funken und flackert das humoristische Licht in der Schilderung, welche Simplicissimus von der Hütte entwirft, an welche sich seine frühesten Erinnerungen knüpfen:

„Mein Knän (denn also nennet man die Vätter im Spessert) hatte einen eignen Pallast, sowol als ein andrer, ja so artlich, dergleichen ein jeder König, er mag auch mächtiger als der große Alexander selbst sein, mit eignen Händen zu bauen nicht vermag, sondern solches in alle Ewigkeit wohl unterwegen lassen wird; er war mit Laimen gemahlet, und an stat des unfruchtbaren Schiefers, kalten Bleyes und roten Kupffers mit Stro bedeckt, darauff das edel Getraid wächst; und damit er, mein Knän, mit seinem hochgeachteten und von Adam selbst herstammenden Adel und Reichthum recht prangen möchte, ließ er die Maur um sein Schloß nicht mit Maursteinen, die man am Weg findet, oder an unfruchtbaren Orten auß der Erde gräbet, vielweniger mit liederlichen gebackenen Steinen, die in geringer Zeit verfertigt und gebränt werden können, wie andre große Herren zu thun pflegen, auffführen, sondern er nam Eichenholtz darzu, welcher nutzliche edle Baum, als worauff Bratwürste und fette Schuncken wachsen, biß zu seinem vollständigen Alter über 100 Jahre erfordert. Wo ist ein Monarch, der ihm dergleichen nachthut? Wo ist ein Potentat, der ein gleiches ins Werck zu richten begehret? Seine Zimmer, Säl und Gemächer hatte er inwendig vom Rauch gantz erschwertzen lassen, nur darum, weil diß die beständigste Farbe von der Welt ist und dergleichen Gemähld biß zu seiner Perfection mehr Zeit brauchet, als ein Kunstlicher Mahler zu seinen trefflichsten Kunststücken erheischet. Die Tapazereyen waren das zärteste Geweb auff dem gantzen Erdboden, denn diejenige machte uns solche, die sich vor Alters bemaß, mit der Minerva selbst um die Wette zu spinnen“ u. s. w.

Man vergleiche mit dieser Schilderung die eines objektiven

Dichters, z. B. das Bild, welches W. Scott im „Waverley“ (Kap. XI) von der Schenke macht, in die der Baron von Bradwardine seine Gäste geleitet. Da sind dieselben primitiven Zustände: derselbe schwarze Rauch, der in Ermangelung eines Schornsteins durch die Thür seinen Abzug nimmt, dieselben Spinnenwebe, „mit denen der schwere Deckbalken dick tapeziert war“ u. s. w.; aber der Dichter zeigt uns das alles in einer bestimmten Beleuchtung, nur von einer Seite, wie uns ein wirkliches Bild seine Gegenstände zeigt, während wir im „Simplicissimus“ dasselbe Objekt gewissermaßen zweimal sehen: die miserable Bauernwohnung, wie sie in Wirklichkeit ist, und wie sie in der Erinnerung eines Mannes erscheint, der inzwischen die große Welt kennen gelernt hat: doppelt miserabel und doch, verglichen mit dem hohlen Prunk der Paläste wirklicher Könige, nicht ohne idyllischen Reiz und eine in sich selbst ruhende Herrschermäßigkeit.

Ich gebe zu: der große Unterschied, der sich bei der Vergleichung dieser Schilderungen herausstellt, kommt zu einem nicht geringen Teil auf Rechnung des verschiedenen Zeitgeschmacks. Aber, schwindet gleich jener krause Humor mit dem siebzehnten Jahrhundert, die Methode bleibt dieselbe auch in der unendlich verfeinerten Anwendung eines Lorenz Sterne, wenn er uns zuerst den toten Esel auf der Landstraße zeigt als einen eklen Gegenstand, vor dem der Gaul des braven La Fleur Reißaus nimmt, und dann in der kummervollen Erinnerung des alten Mannes, der ihn verloren und nun weinend auf der Steinbank vor der Thür des Gasthauses mit dem Zaum in der Hand sitzt und klagt: „Ich fürchte, die doppelte Last meines Körpers und meiner Leiden sind zu viel für ihn gewesen — sie haben die Tage des armen Tieres verkürzt —“ und der Dichter und Ich-Held die Moral der Geschichte hinzufügt: „Schande über die Welt! liebten wir nur einander wie diese arme Seele ihren Esel — es wäre etwas!“

Aber um die beabsichtigte Wirkung hervor zu bringen, bedarf es durchaus nicht jener ausdrücklichen zweimaligen Vorführung desselben Objekts, wie sie Sterne liebt, — sie ergiebt sich vielmehr von selbst aus der Darstellung, wenn der Darsteller, wie er es als Ich-Dichter thun muß, immer zugleich vorwärts und rückwärts schaut. Man lese darauf hin folgende Stelle aus Dickens „Copperfield“:

„Ich war ein nachgeborenes Kind. Meines Vaters Augen hatten sich bereits seit sechs Monaten für das Licht der Welt geschlossen, als die meinigen sich demselben öffneten. Selbst jetzt noch liegt etwas Seltsames für mich in dem Gedanken, daß er mich niemals sah; und noch etwas Seltsameres in der schattenhaften Erinnerung, die ich von meinen ersten kindischen Associationen mit seinem weißen Grabmal auf dem Kirchhof*) habe, und von dem unendlichen Mitleid, das mich immer ergriff, so oft ich es da liegen sah — einsam in der dunklen Nacht, während unser kleines Wohnzimmer das Kaminfeuer und das Kerzenlicht mit Wärme und Helligkeit füllten, und unsere Hausthür — fast grausam schien's mir manchmal — für den da draußen zugeriegelt und verschlossen war.“

Wie ungezwungen begegnen sich hier die ernsten feierlichen Gedanken des gereiften Mannes, der „selbst jetzt noch“ nicht verschmerzen kann, daß ihm der Vater gefehlt, mit den Empfindungen des Kindes, welches von der verhängnisvollen Schwere des Verlustes keine Ahnung hat und nur mitleidig von der Wärme und dem Licht, in dem es sich so wohlig fühlt, „dem da draußen“ in der kalten finsteren Nacht etwas abgeben möchte!

Oft, ja meistens lassen sich die Ursachen der Wirkung, welche wir doch ganz deutlich fühlen, nicht in ihren Einzelheiten nachweisen, und wir müssen uns begnügen, daß die Eigentümlichkeit

*) Der Kirchhof ist als unmittelbar an das Wohnhaus stoßend gedacht.

eben in dem wohl faßbaren, aber nicht mehr erklärbaren Ton und Kolorit der Darstellung liegt. Ich schlage den „Vicar of Wakefield" auf gut Glück auf:

„Es würde fruchtlos sein, wollte ich mein Entzücken leugnen, wenn ich meine Kinder um mich sah; aber die Eitelkeit und die Selbstbefriedigung meiner Frau waren sogar noch größer als bei mir. Sagten unsere Nachbarn: Wahrhaftig, Mrs. Primrose, Sie haben doch die schönsten Kinder im ganzen Lande! antwortete sie: Ei nun, Nachbar, sie sind, wie sie der Himmel machte — schön genug, wenn sie gut genug sind; denn schön ist, wer schön handelt. — Und dann hieß sie ihre Töchter, die Köpfe hoch zu halten, die, um nichts zu verhehlen, zweifellos sehr schön waren. Die bloße Außenseite ist in meinen Augen ein so geringfügiger Umstand, daß ich schwerlich die Sache erwähnt haben würde, wäre sie nicht ein allgemeiner Unterhaltungsgegenstand in der ganzen Nachbarschaft gewesen. Olivia, jetzt ungefähr achtzehn, hatte jene überschwengliche Schönheit, mit welcher die Maler Hebe darzustellen pflegen: offen, ausdrucksvoll, gebieterisch; Sophiens Züge waren für den ersten Anblick nicht so frappant, aber wirkten oft um so sicherer; denn sie waren sanft, bescheiden und anziehend. Die eine eroberte mit einem Streich, die andere durch die Unwiderstehlichkeit des wiederholten Eindrucks."

Wer fühlte nicht den unsagbaren Zauber, der auf einer solchen Stelle liegt, wie der zarte Hauch auf einer Pfirsich, den die leiseste Berührung zerstört: die noch selbst in der Erinnerung überquellende Lust des glücklichen Vaters beim Anblick seiner schönen Kinder, und wie er sich der Schwäche, die er bei seiner Frau persifliert, in demselben Atem doppelt und dreifach schuldig macht und, ohne es zu wollen und ohne es zu wissen, sein ganzes zärtlich schwaches Herz vor uns aufdeckt!

Ich habe, indem ich die Darstellungsweise des Ich-Romans

zu charakterisieren versuchte, mich wiederholt der Ausdrücke: satirisch und humoristisch bedienen müssen, und es ist hier die Frage aufzuwerfen, ob in dem Ich-Roman die Ingredienzen der Satire und des Humors obligatorisch sind, wie es ja denn kein Zweifel ist, daß die meisten derselben in die Kategorie der sogenannten satirischen und humoristischen Romane gehören.

Der Leser weiß, was ich von jenen willkürlichen Kategorien halte; in eben diesem Bande findet er die ausführliche Darlegung meiner Ansicht über den „humoristischen Roman" gelegentlich Fr. Th. Vischers „Auch Einer". Ich habe dort die Verkehrtheit jener gang und gäben Ansicht klar zu legen versucht, welche die humoristische Seelenstimmung ohne weiteres mit der dichterischen identifiziert; habe mich bestrebt, nachzuweisen, daß die Phantasie sich jener Stimmung ebenso bemächtigen, dieselbe ebenso für den poetischen Zweck verarbeiten müsse, wie sie dies mit der religiösen auch muß; mithin der Humor als solcher ebensowenig imstande sei, poetische Gebilde zu schaffen, wie die Religion als solche.

Oder will man denn durchaus von humoristischen oder religiösen Kunstprodukten sprechen, so kann man es doch in keinem anderen Sinne, als in welchem man von Shakespeares „Romeo und Julie" sagt, daß die Liebe selbst das Stück diktiert habe. Denn was von der humoristischen und satirischen oder religiösen Seelenstimmung gilt, gilt von jeder Seelenstimmung in ihrer höheren Potenz, also auch von den Leidenschaften der Liebe, des Hasses, des Zornes u. s. w. In jeder derartig gesteigerten Seelenstimmung (und das giebt ja eben die Veranlassung zu der Verwechselung) spielt die Phantasie eine mehr oder weniger bedeutende Rolle, indem sie sich abmüht, die natürlichen Bedingungen des betreffenden Gegenstandes zu potenzieren, was ja die künstlerische Phantasie auch thut. Nur mit dem Unterschiede, daß sie ihren Gegenstand nicht eher los läßt, als bis sie ihm zwar größere, bedeutendere, aber völlig feste Formen gegeben, während die Lei-

denschaft, weil sie kein Maß halten, auch solche Formen nicht schaffen kann, im Gegenteil ihrem inneren Wesen nach maßlos und formlos ist.

Genau so, um auf unser Thema zurück zu kommen, verhält es sich nun mit der humoristischen, respektive satirischen Seelenstimmung. Auch in ihnen ist die Phantasie geschäftig: messend, vergleichend, die Proportionen verändernd, vor allem emsig kolorierend: die dunklen Farben vertiefend, die lichten noch mehr erhellend (wenngleich in der satirischen in anderer Weise als in der humoristischen); und durch eben dieses Mitwirken der Phantasie gewinnen ihre reinen Aeußerungen (gerade wie die der Leidenschaft) oft den Anschein künstlerischer Gebilde, niemals deren Wesen. So wenig das letztere, daß Goethe völlig recht hat, wenn er dem Humor nachsagt: er zerstöre zuletzt alle Kunst; gerade wie Schiller gelegentlich von der Leidenschaft äußert, daß die Hand, welche von ihr zittert, den Pinsel nicht führen könne.

Haben nun aber so Satire und Humor eine unleugbare innere Wahlverwandtschaft mit aller Poesie, derart, daß auch ihre Aeußerungen eine scheinbare, oft frappante Aehnlichkeit mit denen jener gewinnen und sich deshalb in allen Gebieten der letzteren einnisten können, ohne daß ihre parasitische Natur immer sofort entdeckt würde, so zeigen sie für keine Dichtungsart eine größere und verhängnisvollere Vorliebe als für den Roman. Und aus naheliegenden Gründen. Scheint doch die Tendenz der epischen Phantasie in die Breite und Weite der Welt ganz der des Humors zu entsprechen, welcher alles Feste auflösen und in Fluß bringen möchte; und scheint doch ebenso die Satire, die von dem beständigen Messen der kleinlich-kümmerlichen Welt an den großherrlichen (moralischen) Ideen lebt, sich auf das bequemste assimilieren, ja identifizieren zu können mit dem Roman, dessen beide Hauptmomente, wie wir uns erinnern, einmal die Idee der Welt war, wie sie in dem Dichterkopfe lebte, und das andere Mal die

unzulänglichen individuellen Erfahrungen, welche die Phantasie zu einem Spiegelbilde dieser (Welt-)Idee auszugestalten sich bemüht.

Nun erinnern wir uns, daß gerade der Ich-Roman die mißliche Aufgabe zu fördern versucht, indem er das Ich, in welchem die Idee virtualiter existiert, aktuell macht, es als berechtigte Potenz in den Roman einführt und ihm so für seine Gebundenheit in dem objektiven Roman eine viel größere, scheinbar ungemessene Freiheit giebt, sich zu rühren, zu entfalten, und dadurch der Idee, von der es sich belebt weiß, den vielfältigsten, scheinbar vollkommenen Ausdruck zu geben.

Kann es uns wundern, wenn Satire und Humor sich innerhalb des Romans, der ihnen ohnehin schon ein so bequemes Vehikel war, sich auf den Ich-Roman, als das allerbequemste, stürzen wie ein Eroberer auf eine reiche Provinz, die ihm die Kosten des Sommerfeldzuges bezahlen, die herrlichsten Quartiere für den Winter darbieten soll?

Gewiß nicht.

Und so sehen wir denn bei Sterne, Thümmel u. a. Humor und Satire ihren Einzug in die Provinz des Romans halten, es sich dort nach Möglichkeit bequem machen, ja förmliche Orgien feiern, unbekümmert, wie arg dabei das unglückliche Land geschädigt, ja ob es nicht völlig „zerstört“ wird. Da sind ganze Kapitel, da sind — ich weiß nicht, wie viele Prozente des Ganzen, die in den genannten und anderen Ich-Romanen mit dem Roman, ja mit der Poesie schlechterdings nichts zu thun haben: rein humoristische oder satirische Ergüsse, welche in die „Papiere eines lachenden Philosophen“ oder meinetwegen eines grämlichen, oder der Himmel weiß wohin gehören und dennoch — und das ist das Schlimmste an der Sache — als Aeußerungen des „Ich-Helden“ den Schein einer Berechtigung und Zusammengehörigkeit mit dem Roman gewinnen.

Wie schnöde aber der Mißbrauch ist, den auf diese Weise Humor und Satire mit der ihnen von dem Ich-Roman gebotenen Gastfreundschaft treiben, erhellt am deutlichsten an dem herrlichen Resultat, welches der rechte Gebrauch zeitigt, und das da hervortritt, wo die Wahlverwandtschaft zwischen beiden und dem Roman durch den Segen der Phantasie zu einer wirklichen Verbrüderung wird. Zu einer Ehe, möchte man sagen, da es nur noch der genauesten Analyse gelingt, festzustellen, wer in diesem Bunde der empfangende, wer der gebende Teil ist; die Sache vielmehr so liegt, daß der Gebende zugleich empfängt, der Empfangende zugleich giebt.

Und innerhalb dieses Bundes besteht nun wiederum ein besonders zartes und inniges Verhältnis zwischen dem Roman und dem Humor.

Vermag nämlich die anders geartete dichterische Phantasie (die rein tragische, die lyrische vielfach) auch ohne den Humor ein mächtiges und fröhliches Leben zu entfalten, so kann die epische seiner freundlichen Mithülfe kaum entraten. Auch das rein objektive homerische Epos ist nicht ohne humoristische Züge; und die Wirkung des „Wilhelm Meister", der in seiner idealisierenden Darstellungsweise homerische Objektivität mit so großem Erfolge anstrebt, wäre gewiß noch bedeutender, hätte der Dichter es über sich gewonnen, dem humoristischen Moment (man denke an die schalkische Philine, an den freilich zu trocken geratenen Werner, an den vielgewandten Serlo, an den kaustischen Laertes, an die „Anempfinderin" Frau Melina u. s. w.) einen weniger untergeordneten Platz anzuweisen. Denn der geschäftige epische Geist, welcher den allmächtigen Geist der Welt begreifen will, ist darin eins mit dem Humor, der von der Sehnsucht nach der absoluten Idee nicht minder tief ergriffen und sich ebenso wenig wie jener an dem thatlosen Schwelgen in der Idee genügen läßt, sondern auf seine Weise zeigen will, „daß das Individuum, gemein, wie

es ist, dennoch teil hat an der ewigen Herrlichkeit der absoluten Idee; daß die absolute Idee leer wäre, wenn sie sich nicht in den besonderen Ideen auseinander legte, und daß die besonderen Ideen wohl durch das Ideal notdürftig repräsentiert werden, ihr eigentliches vollkräftiges Leben aber doch nur in der Gesamtmasse aller ihrer Individuen haben, mithin die absolute Idee so wenig ohne das Individuum wie das Individuum ohne die absolute Idee gedacht werden kann." *)

Auf seine Weise will das der Humor zeigen; aber diese Weise ist, wie wir bereits oben feststellten und jetzt weiter ausführen müssen, keineswegs die des epischen Geistes, der, als ein poetischer Geist, schlechterdings kein anderes Organon als die Phantasie hat: die reine Formthätigkeit, die Thätigkeit des Formens und Bearbeitens des betreffenden Seelenzustandes, also auch des Humors, dessen oft nur rein gedankliche Resultate sie zu gestalten, das heißt in Personen, das heißt in Handlung umzuprägen hat, ebenso wie sie die Ansätze einer Form, die der Humor häufig macht, erst gleichsam mit ihrer Wärme bebrüten und zu organischen dichterischen Gebilden entwickeln und ausrunden muß.

Daß ein so großes Resultat auch ohne Zuhülfenahme des Ich, als Helden und Trägers der Idee, erreicht werden kann, dafür steht als leuchtendes Beispiel für alle Zeiten der Don Qui-

*) Siehe die Abhandlung: „Der Humor. Eine Uebergangsstufe" in „Vermischte Schriften" des Verfassers. I, p. 141 ff. — Ich würde mich noch heute voll zu meiner damaligen Auffassung und Darstellung bekennen, wenn es mir gelungen wäre, die Grenzlinie zwischen Humor und Kunst eben so scharf zu ziehen wie die zwischen Humor und Philosophie. Ich hatte auf das entscheidende Walten der Phantasie einen zu geringen Wert gelegt — ein schlimmer Fehler freilich, über welchen nachzudenken ich nun zweiundzwanzig Jahre Zeit gehabt, und den ich, wie seitdem schon wiederholt, so in dem Folgenden des obigen Textes zu verbessern mich bemüht habe. Im Uebrigen darf ich behaupten, daß meine Theorie des Humors von den hier und da aufgetauchten Gegnern nicht einmal verstanden, geschweige denn widerlegt ist.

jote da, wo eine tiefsinnige und umfassende humoristische Weltanschauung auf rein objektivem Wege dargestellt, das heißt in Handlung umgesetzt ist.

Wie weit man auch mit jener Zuhülfenahme vom Ziele entfernt bleiben kann, das zeigten uns klärlich die Werke der Sterne, Thümmel u. s. w.*), auf die mit Recht jenes schneidende Schillersche Wort von dem Halbbruder des Dichters paßt, weil ihre Phantasie wie ein intermittierender Strom nur hier und da vollkräftig gestaltenschaffend zu Tage tritt, um sich dann wieder auf lange Strecken in den labyrinthischen Höhlengängen der blanken Satire und des abstrakten Humors zu verlieren.

Aber auch ganz echten Dichtern, wie Gottfried Keller in seinem „Grünen Heinrich", mag der Versuch nicht voll gelingen, wenn sie zu fest an dem Ich und seinen individuellen Erfahrungen kleben bleiben und so aus der Prosa der pragmatischen Autobiographie nicht rein herauskommen, um dann, gleichsam zum Ersatz der fehlenden reicheren Erfindung, ästhetische oder philosophische Parabasen zu interpolieren, die, wie geistvoll und interessant immer, von dem Ich-Helden entweder gar niemals, oder wenigstens nicht auf seiner dermaligen Entwickelungsstufe ausgehen können.

So giebt es denn, soll der Ich-Roman seine wahre Bestimmung erfüllen, die doch darin besteht, daß er dem epischen Dichter seine Aufgabe erleichtert, nicht darin, daß er die Arbeit des Dichters unnötig macht und an Stelle des poetischen Weltbildes

*) Auch Vischer mit seinem „Auch Einer" würde hier zu nennen sein, wenn ihn die herrliche Weite seines Weltblickes und die ehrfurchtgebietende Tiefe seines sittlichen Pathos nicht weit über jene subalternen poetischen Geister erhöbe und er überdies an sehr vielen Stellen seines Romanes, zumal in der ganz köstlichen „Pfahldorfgeschichte", unwiderleglich klar zeigte und bewiese, daß nicht der Humor ihn, sondern er, als rechter Dichter, den Humor voll in der Gewalt hat.

ein prosaisch-humoristisches Surrogat schafft — so giebt es, sage ich, nur einen Weg, einen einzigen, der zum Ziele führt.

Eben den Weg, welchen der Dichter überall gehen muß: durch die Phantasie, welche jeden Erfahrungsstoff des Geistes und Gemütes, der in sie gelangt, zu Gestalten formt oder ihn, wo das nicht möglich ist, als ein vielleicht unendlich kostbares, aber für ihre Zwecke nicht brauchbares Material zurückweist.

Und da ist es denn zuerst der Ich-Held, welchem der Dichter — und steckte noch so viel von ihm selbst darin, und wäre er es selbst — völlig objektiv gegenüberstehen, den er wirklich und in jedem Augenblick sehen muß, als vor seinen Augen sich bewegenden und (in dem erschöpfenden ästhetischen Sinne des Wortes) handelnden Menschen.

Mit diesem Siege der Phantasie über ihren hartnäckigsten Gegner: die sich vordrängende, nach schrankenloser Entfaltung strebende Subjektivität, ist eigentlich der Prozeß entschieden. Hat sie das Ich so bewältigt, daß sie es wie ein Fremdes, Drittes behandeln kann, fallen ihr die wirklichen Dritten von selbst zu; wird sie auch von ihnen nichts verlangen, als was sie ihrer besonderen Individualität nach und zwar wiederum nur in der besonderen Stimmung, wie sie die besondere Situation bedingt, zu leisten imstande sind. Und das wird ihr um so leichter werden und sie wird in einen Irrtum kaum verfallen können, da sie diese Dritten (ebenso wie das zu einem Dritten gewordene Ich) niemals anders als in ganz bestimmten Situationen erblickt. Mit einem Worte: es ist die alte objektive Methode, bloß modifiziert, und zwar dergestalt, daß sie, mit der nötigen Vorsicht angewandt und von der nötigen Kraft getragen, an Handlichkeit und Wirksamkeit um ein Erkleckliches gewinnt, ohne an Sicherheit das mindeste einzubüßen.

Man versuche bei dem „Vicar of Wakefield“ von dem unsäglichen Zauber zu abstrahieren, den die subjektive Färbung

darüber breitet, und von einigen anderen Eigentümlichkeiten abzusehen, welche jeder Ich-Erzählung eigentümlich sind und von denen weiter unten die Rede sein soll — was bleibt? Nichts als Bewegung, nichts als Handlung, nichts als das Abrollen der Geschicke einer in innigen Kontakt gebrachten Anzahl von Menschen, das so mit Notwendigkeit vor sich gehen muß, weil die Menschen eben diese und keine anderen sind und sich nicht anders bewegen, nicht anders handeln, in ihrem Kontakt mit den anderen zu keinem anderen Ende gelangen können. Der Ich-Dichter-Held stellt weder über sich selbst noch über irgend einen Dritten auch nur die kleinste Reflexion an, für deren Richtigkeit er nicht den vollgültigen Beweis lieferte, indem er die betreffende Person die Feuerprobe des Handelns durchmachen läßt; ja, er könnte, wenn es einzig auf das Verständnis der Charaktere und der Handlung ankommt, dieser Reflexionen sich enthalten (wie sich ihrer der objektive Dichter enthalten muß), nur daß sie dem Ich-Erzähler völlig natürlich kommen, nur daß wir uns wundern würden, wenn sie ihm bei der betreffenden Gelegenheit nicht kämen.

So, wenn der Vicar nach jener obigen Schilderung der Schönheit seiner beiden Töchter also fortfährt:

„Das Temperament einer Frau ist gewöhnlich nach dem Schnitt ihrer Gesichtszüge geformt. Olivia wünschte mehrere Anbeter, Sophie, den einen sich zu sichern. Olivia war oft affektiert aus zu großem Verlangen, Gefallen zu erregen; Sophie verschleierte sogar ihre ausgezeichneten Eigenschaften aus Furcht, Anstoß zu geben. Die Eine unterhielt mich mit ihrer Lebhaftigkeit, wenn ich heiter, die Andere mit ihrem Verstand, wenn ich ernst gestimmt war. Aber diese Eigenschaften wurden niemals bis zum Uebermaß gesteigert, und ich habe sie oft ihre Charaktere für einen ganzen Tag austauschen sehen. Ein Trauerkleid hat meine Kokette in eine Zurückhaltende verwandelt, und eine neue

Garnitur von Bändern ihrer jüngeren Schwester mehr als die ihr von Natur zugeteilte Lebendigkeit verliehen."

Wie könnte der Mann anders schreiben, indem er jene friedlichen Tage ungetrübten Glückes in der Erinnerung zurückruft und zugleich der bitteren Stunden denkt, die jenen folgten und aus denen schließlich doch ein mäßiges Glück, wie es den Menschen beschieden ist, resultierte? Wollte der objektive Dichter so den Schleier von der Zukunft heben, würden wir uns diese Indiskretion mit Recht verbitten*), wie wir es für Affektion nehmen dürften, hielte der Ich-Dichter mit seinem besseren Wissen geheimniskrämerisch zurück.

Zu entscheiden, wie weit er dies Licht des besseren Wissens vor den Augen des Lesers in die Zukunft seiner Personen — den Ich-Helden eingeschlossen — fallen lassen soll, oder wo umgekehrt retrospektive Blicke in die Vergangenheit derselben besonders wirksam sind, dazu gehört für den Ich-Dichter der feine Takt der Phantasie und die Delikatesse des Herzens, von denen jene obige Stelle und noch so viele andere im „Vicar" diktiert sind. Aber wenn schon verhältnismäßig einfache Aufgaben ohne die Anwendung so seltener Eigenschaften nicht wohl gelingen würden, werden dieselben zu einer wahrhaften Zauberrute in den Händen des Dichters von „David Copperfield".

Mit „David Copperfield" habe ich den besten Ich-Roman genannt, den ich kenne; der mir als ein möglich vollkommenes Beispiel der Species bei diesen theoretischen Erörterungen immer

*) Gewisse direkte Prophezeiungen, wie sie vereinzelt in der Odyssee, häufiger in der Ilias vorkommen, finden, falls sie nicht spätere Interpolationen sind, wenn nicht ihre Rechtfertigung, so doch ihre Erklärung nur in dem Umstande, daß die Sänger nach dieser Seite dem Hörer nichts mitteilen konnten, was derselbe nicht schon ohnedies wußte und woran sie ihn folglich, zur Erhöhung der tragisch-feierlichen Stimmung, als an den dunklen Schicksalshintergrund, auf dem sich die Götter- und Heroengeschichten abspielten, von Zeit zu Zeit erinnern zu müssen oder zu dürfen glaubten.

vorgeschwebt hat, und zu dessen Zustandekommen wahrlich die günstigsten Sterne kulminieren mußten. Ein Beobachter par excellence, von dem sein Biograph und vertrautester Freund erzählt: „Meine intime Kenntnis seines Wesens führte mich dahin, unbedingten Glauben in die Versicherung zu setzen, die er einmal wie immer von sich machte: daß er niemals Ursache gehabt, den Eindruck zu verbessern oder zu verändern, welchen er in seinen Knabenjahren von irgend jemandem empfangen, den er in späteren Jahren, als ein erfahrener Mann, daraufhin wieder prüfen durfte." *) Und bei dem sich, wie wir hinzufügen müssen, diese wunderbare Gabe schärfster Beobachtung nicht auf die Menschen, als ihr ausschließliches Objekt, richtet, sondern immer und unweigerlich auch das Milieu in seiner weitesten Bedeutung: das natürliche und gesellschaftliche Drum und Dran der Menschen mit in ihren Kreis zieht; der also die conditio sine qua non des epischen Poeten im höchsten Maße besitzt und mit dieser Grundbedingung in analogem Grade das, was ihn selbstverständlich erst zum Poeten macht: Phantasie. Und der diese aus dem beständig zuflutenden Stoff so exquisit scharfer und umfassender Beobachtung wie aus unerschöpflichen Quellen genährte Phantasie zuerst tastend an novellistischen Skizzen**), dann immer sicherer, zuversichtlicher an objektiven Romanen künstlerisch prüft und schult. Und der nun, in der vollsten Kraft der Mannheit, auf der höchsten Stufe seiner künstlerischen Entwickelung angelangt, sich zu einem neuen Werke zusammenrafft, einem Werke, das gleichsam die in den früheren Werken zerstreuten Teile der Idee, die er sich von der Welt gemacht, in einem allumfassenden Bilde eines Menschenlebens widerspiegeln soll. Und, um dies letzte zu erreichen, jetzt erst kühn und ganz thut, was er bisher nur zögernd und halb gethan: zu diesem für ihn einzig wahrhaft

*) J. Forster: The Life of Charles Dickens. Tauchnitz ed. I, 42.

**) Auch die Pickwick-Papers kann man noch nicht anders bezeichnen.

typischen Menschen sich selbst, zu diesem die Welt, wie er sie versteht, widerspiegelnden Leben sein eigen Leben nimmt. Und sich doch auch hier wiederum nicht an die individuelle Erfahrung sklavisch bindet, sondern als freier Künstler über seinem Stoffe: sich selbst, steht und diesen Stoff nach rein ästhetischen Gesichtspunkten formt und erweitert, um zu der Idealität und Totalität des Weltbildes zu gelangen, soweit ein moderner epischer Dichter überhaupt dahin gelangen kann — hier haben wir Charles Dickens und seinen „Copperfield" — zugleich die wundervollste praktische Bestätigung unserer Theorie vom Roman im allgemeinen und vom Ich-Roman im besonderen.

So im besonderen, daß jede Seite einen Beleg bietet für die herrliche Freiheit, mit welcher sich der Dichter jener dem Ich-Roman eigentümlichen Methode der Darstellung bedient, kraft derer er die unergründliche Tiefe seiner subjektiven Empfindung allemal in die Dinge legen kann, ohne das wirkliche Wesen derselben anzutasten, d. h. ohne die Objektivität im mindesten zu beeinträchtigen.

Jede Seite! und dennoch muß ich mir erlauben, ein paar Stellen zu excerpieren, um noch einen Vorteil der Methode klar zu machen, von welchem wir bis jetzt kaum im Vorübergehen gesprochen haben.

Wir lesen im dritten Bande*) im Beginn des „Ein anderer Rückblick" überschriebenen Kapitels:

„Und wieder laßt mich verweilen bei einer denkwürdigen Periode meines Lebens. Laßt mich beiseite stehen, während in schattenhafter Prozession die Bilder jener Tage, die meinen eigenen Schatten begleiten, an mir vorüber ziehen.

„Wochen, Monde, Jahreszeiten gleiten dahin. Sie scheinen wenig mehr zu sein als ein Sommertag oder ein Winterabend.

*) der Tauchnitz Edition p. 106.

Jetzt ist die Gemeindewiese, auf der ich mit Dora promeniere, allüberall in Blüten, ein Feld von eitel Gold; und jetzt liegt das Heidekraut unsichtbar in Klumpen und Büscheln unter einer Decke von Schnee. Im Nu glänzt der Fluß, der durch unseren Sonntagsspaziergang fließt, in der Sommersonne, furcht sich unter dem Winterwind oder verdickt sich mit treibenden Eisstücken. Schneller als jemals ein Fluß zum Meere rann, glänzt er auf, verdunkelt sich und rollt dahin. — —

„Laßt mich nachdenken, was ich erreicht habe!

„Ich habe das grause stenographische Myster bewältigt. Ich erziele damit ein ganz respektables Einkommen. Ich genieße eines hohen Rufes für alles, was zu der Kunst gehört, und bin einer von zwölf, die für eine Morgenzeitung die Parlamentsdebatten zu berichten haben. Nacht für Nacht protokolliere ich Voraussagungen, die sich nie erfüllen, Versprechen, die niemals gehalten werden, Erklärungen, welche die Sache nur verdunkeln sollen. Ich wälze mich in Worten. Ich bin so weit hinter den Coulissen, um den Wert des politischen Lebens taxieren zu können. Ich bin in dieser Beziehung ein völliger Ungläubiger und werde niemals bekehrt werden.

„Ich habe mich noch auf einem anderen Wege ans Licht gewagt. Mit Furcht und Zittern bin ich unter die Schriftsteller gegangen. Ich schrieb heimlich irgend ein kleines Etwas und sandte es an ein Magazin, und es wurde in dem Magazin veröffentlicht. Seitdem habe ich mir ein Herz gefaßt und eine ganze Reihe Kleinigkeiten geschrieben. Jetzt werde ich regelmäßig dafür honoriert. Alles in allem bin ich wohl daran; wenn ich mein Einkommen an den Fingern meiner linken Hand zähle, komme ich über den dritten Finger hinaus bis zur Mitte des vierten.

„Wir sind von Buckingham Street nach einem allerliebsten kleinen Cottage verzogen, nahe dem anderen, das ich im Auge hatte, als der Enthusiasmus zuerst über mich kam. Meine Tante

aber (die ihr Haus bei Dover gut verkauft hat) wird dort nicht bleiben, sondern beabsichtigt nach einem noch viel winzigeren Cottage in nächster Nähe überzusiedeln. Was bedeutet das? Meine Heirat? Ja!"

Ich würde dem Feingefühl des Lesers zu nahe treten, wollte ich ihn darauf aufmerksam machen, wie in dieser Darstellung durch die massigen Stämme der Thatsachen die ätherischsten subjektiven Lichter huschen, hier das Dunkel zu Tagesklarheit erhellend, dort ein wundervolles Clairobskur, überall ein zauberisches Leben schaffend; ich will ihn auch nicht an die Vista erinnern, die sich plötzlich bei den Worten: ich bin in dieser Beziehung ein völliger Ungläubiger u. s. w. weit in das Leben des Ich-Dichter-Helden aufthut so plötzlich, natürlich, gerade wie man in einem wirklichen Walde durch eine Schneise in die Ferne bis an den Horizont sieht — aber wie viel Seiten würde wohl der objektive Dichter beanspruchen, um uns zu erzählen, wozu dem Ich-Dichter die wenigen Zeilen genügen?

Wohl nur der objektive Dichter selbst ist imstande, voll das Gewicht dieser Frage zu ermessen. Er weiß, welch herrliche Zucht der Phantasie, aber auch welch grausame Fessel seine Methode ist: wie sie ihn zwingt, Schritt für Schritt vorwärts zu gehen; wie sie ihm jeden eigentlichen Sprung in der pragmatischen Darstellung zu einer ästhetischen Unmöglichkeit macht. Den Laien möchte ich an das unbehagliche Gefühl erinnern, das ihn beschleicht, wenn der Dichter denn doch diesen Sprung versucht. Auch versucht ihn keiner, außer in der äußersten Not — einer Not, die unweigerlich aus einem Fehler in der Komposition hervorgegangen ist, — und er wird seine ganze Kunst aufbieten, um den unästhetischen Hiatus, so gut es gehen will: etwa durch Rekapitulationen, die eine der Personen aus diesem oder jenem Grunde anzustellen veranlaßt wird u. s. w., zu überbrücken. Die aus dem Inneren in das Innere arbeitende Phantasie duldet

ebensowenig eine Unterbrechung ihrer Formen wie die malerische oder plastische, und es ist deshalb auch die Zeit, die sie mit einem Anlauf durchmessen und ausfüllen kann, verhältnismäßig beschränkt, wie für jene der Raum. Die Zeit, welche die Ilias ausfüllt, sind nur wenige Tage, wenn wir die neun abziehen, während deren Apollos Geschosse das Griechenheer decimieren, und ein paar andere kürzere Unterbrechungen, die aber eigentlich keine sind, da uns getreulich berichtet wird, was während derselben geschieht; und so spielt sich auch die ganze Handlung der Odyssee während einer Frist ab, die eine Woche nicht viel übersteigen dürfte, abgerechnet selbstverständlich die Ich-Erzählung des Helden von seinen Faten auf der Irrfahrt bis zur Ankunft auf Scheria.

Nun aber diese Ich-Erzählung.

Dieselbe zerfällt bekanntlich in zwei Teile, den sehr kurzen: VII, 241 bis 297, in welchem (also in 56 Versen) Odysseus dem Alkinoos und der Arete seinen ganzen siebenjährigen Aufenthalt bei der Kalypso inklusive der Landung auf Scheria selbst und der Begegnung mit Nausikaa berichtet; und den langen: IX bis XII, mit Einschluß des so anmutigen kleinen Intermezzo des Gespräches zwischen dem Erzähler, der seinen Bericht abbrechen möchte, und seinen Wirten, welche ihn in demselben fortzufahren bitten. Vier Gesänge also, aber auch der Inhalt voller dreier Jahre, welcher darin erschöpft wird — Jahre, in denen der Held auf den Siebenmeilenstiefeln der Ich-Erzählung von Abenteuer zu Abenteuer die ganze bewohnte Erde durchstreift, ja über deren Grenzen hinaus bis in das geheimnisvolle Reich der Toten dringt und so, als die größte seiner Thaten, für einmal wenigstens die Sehnsucht der epischen Phantasie stillt, die eben nichts Geringeres begehrt, als ein Spiegelbild der Welt in ihrer Breite und Weite zu schaffen.

Freilich nur eine Illusion, und die nur den glücklichen Men-

schen eines primitiven Zeitalters vergönnt war, für welche das Wunder zu gutem ästhetischen Recht bestand, weil sie es auch im Denken nicht überwunden hatten. Schon der Simplicissimus, wenn er im sechsten Buche zu diesem Mittel greift, thut es „der Zärtlinge halber, die keine heilsame Pillulen können verschlucken, sie seien dann zuvor überzuckert und vergöldt"*), ist also von seinem Dichterstuhl auf die satirische Kanzel gestiegen, um von dort mit phantastisch-allegorischen Träumen dieselbe Welt zu bessern und zu bekehren, die er vorher so meisterlich dargestellt, um sie freilich im letzten Kapitel des fünften Buches zuletzt so gründlich zu verfluchen.

Um so willkommener nun muß uns Modernen, die wir ein für allemal auf die freundliche Beihülfe des Wunders zur scheinbaren Erweiterung des Weltbildes zu verzichten haben, die wir ausschließlich auf Darstellung des Natürlichen angewiesen sind, jener Vorteil sein, welcher dem Ich-Erzähler aus der Freiheit erwächst, mit der er das Tempo seiner Erzählung je nach Bedürfnis verlangsamen oder beschleunigen kann.

Und er hat diese Freiheit, weil er einmal die Kontinuität der Geschichte (die nie aufgehoben werden darf) gleichsam durch sein Dasein fortwährend dokumentiert, auch wenn er nicht wie Odysseus in Person vor seinen Hörern steht, sondern aus den Blättern des Buches, die er ja selbst geschrieben, zu den Lesern spricht. Und das andere Mal, weil er, wie wir gesehen haben, als einer, der in Wirklichkeit bereits die ganze Bahn durchlaufen, nun, wo er sie in der Erinnerung nochmals durchläuft, wo er auch steht, immer im Mittelpunkte dieser Bahn steht und, da er dieselbe immer von einem Endpunkte bis zum anderen überblickt, dem Leser und Mitbeschauer stets zu dem rechten Point de vue verhelfen kann.

---

*) Simplicissimus VI. Buch, 1. Kap. Ausgabe von H. Kurz.

Wir haben oben an dem kleinen Excerpt aus dem „Copperfield“ gesehen, wie d. h. mit wie kaum merkbar feinen Mitteln ein Meister der Erzählungskunst das zu bewirken imstande ist. Aber selbst das ehrliche „So lebten wir mehrere Jahre in einem Stande großen Glückes“ des Vicar of Wakefield, wie viel ästhetischer ist es als der folgende Erzählungshiatus, den ich bei einem objektiven Erzähler finde, indem ich sein neuestes Buch*) aufschlage. Ich gebe die Stelle in extenso, nachdem ich mir erlaubt, behufs des nach allen Seiten hin lehrreichen Vergleichs, das oben begonnene Citat aus dem „Vicar“ zu vervollständigen:

„So lebten wir mehrere Jahre in einem Stande großen Glückes; womit nicht gesagt sein soll, daß wir nicht manchmal jene kleinen Reibereien auszuhalten gehabt hätten, welche uns die Vorsehung schickt, um den Wert ihrer Gaben zu erhöhen. Mein Obstgarten wurde oft von den Schuljungen und die Milchsatten meiner Frau von den Katzen oder den Kindern geplündert. Der Squire konnte es nicht unterlassen, manchmal bei den pathetischsten Stellen meiner Predigt einzuschlafen und seine Frau ebenso, die Höflichkeiten meiner Frau in der Kirche mit der bloßen Andeutung eines Knixes zu erwidern. Aber wir überkamen bald das durch dergleichen Ereignisse verursachte unbehagliche Gefühl, und gewöhnlich wunderten wir uns nach drei oder vier Tagen, wie sie uns jemals hatten ärgern können.“

Nun der Er-Erzähler:

„Die ersten vier Jahre von Quintus Bodills Aufenthalt in dem Lande der Freiheit waren äußerst ereignislos. Seine

---

*) Queen Titania. By Hjalmar H. Boyesen. New-York 1882. Mein verehrter transatlantischer Freund wird in dem Umstande, daß ich gerade auf ihn exemplifiziere, hoffentlich nur den Beweis sehen, wie eifrig ich seine reizenden jüngsten Novellen gelesen, und nicht etwa die Absicht, seine Erzählungskunst herabzusetzen. Es handelt sich hier eben nur um eine Vergleichung der Darstellungsweisen.

Zeit wurde hauptsächlich mit Abfassen von Geschäftsbriefen ausgefüllt und mit dem Sich-Amerikanisieren, welcher letztere Prozeß zweifellos keine bewußte Handlung ist, sondern eine langsame psychologische Fermentation, die allmählich unsere originale Alte-Welt-Substanz in etwas Reiches, Neues und Seltsames verwandelt. Auf alle Fälle war Quintus ganz damit einverstanden, daß sein verwandeltes Selbst nach dem Ablauf von vier Jahren ein feinerer und wertvollerer Artikel war als das primitive Nordlands-Selbst, welches er in der ‚Melanesia' herübergebracht; und er sah mit souveränem Mitleid auf die naiven Ansichten herab, die er damals von der Welt gehabt."

Also genau dieselbe Aufgabe: die Ueberbrückung von ein paar „ereignislosen" Jahren, aber wie verschieden gelöst! wie spielend leicht und anmutig von dem Ich-Dichter-Helden, der sein eigenes Gesicht mit milder Ironie im Spiegel der Erinnerung dieser Jahre betrachtet! wie mühsam und verhältnismäßig reizlos von dem objektiven Dichter, der die Reflexion zu Hülfe rufen und seinerseits dem Helden jenen ironischen Spiegel vorhalten muß!

Wie sehr nun diese Leichtigkeit der Fortbewegung das epische Geschäft fördert, liegt auf der Hand. Sie erlaubt dem Dichter, größere Zeiträume in verhältnismäßig kürzerer Frist zu durchmessen, indem er, wie Hermes über das unwirtliche Meer, über minder Wichtiges und Interessantes hinweg eilt, um da Fuß zu fassen, wo ihn Schönes und Bedeutendes zum Verweilen einladet. Und so bringen uns denn die meisten Ich-Romane das Leben ihrer Helden von der Geburt bis in die ersten Mannesjahre, während der objektive Roman fast durchgängig mit den Jünglingsjahren des Helden einsetzt, um an der obigen Grenze ebenfalls Halt zu machen. Daß es hier und da auch einem objektiven Dichter gelingt, dasselbe Pensum auf einem nicht größeren Raume abzuarbeiten, weiß ich sehr wohl; aber es handelt sich hier nicht

um die Möglichkeit der Lösung der Aufgabe, sondern um die relative Leichtigkeit derselben. Und dann ist noch immer die Frage, wie der Dichter zu seinem Ziele kam: ob mit mühsamen, aber kunstgerechten Rekapitulationen (man denke an Wilhelm Meisters Relation seiner Jugendgeschichte, über welcher Marianne einschläft!) oder in waghalsigen Sprüngen, von denen die Kunst nichts wissen will, trotzdem sie freilich der Muskelkraft und Schwindelfreiheit unsrer Romanleser in dieser Hinsicht das Aeußerste ungestraft zumuten darf und — zumutet.

Und hier ist nun endlich zu fragen, wie es doch geschehen mag, daß eine Methode der Erzählung, welche dem Dichter so große Vorteile gewährt — Vorteile, die fast die beispiellose Gunst der Verhältnisse und Bedingungen, unter denen der antike Epiker arbeitete, auszugleichen scheinen —, alles in allem so selten zur Anwendung kommt?

Man kann über die Antwort auf diese Frage nicht im Zweifel sein.

Die Ich-Methode wird darum so spärlich beliebt, weil ihre Anwendung zwei gewaltige Schwierigkeiten birgt.

Von der ersten dieser Schwierigkeiten haben wir bereits öfter sprechen müssen. Es ist die Gefahr des Mißbrauchs der dem Dichter-Subjekt durch den Ich-Roman gewährten Freiheit — eine Gefahr, welcher zwar die Epiker von Gottes Gnaden: die Goethe, Goldsmith, Dickens, entgehen; die mehr im allgemeinen geistreichen, als mit dichterischer, speciell epischer Phantasie begabten Autoren aber: die Sterne, Thümmel u. s. w., rettungslos unterliegen. Und der sich doch wiederum nur diese letzteren aussetzen dürfen, weil sie, in der Hauptschlacht geschlagen, dennoch aus dem auf eigene Faust angezettelten Nebengefecht als Sieger, sogar als glänzende Sieger hervorgehen können. Was bliebe aber für die, welche nicht einmal ein geistvolles „Ich", das uns für die Unzulänglichkeiten des „Romans" durch seine

genialen Aperçus, durch seine brillanten satirischen, seine gemütreichen humoristischen Parabasen entschädigt, zu dem Entscheidungskampfe des Ich-Romans mitbrächten? Es ist schwer zu sagen, denn in Wirklichkeit hüten sie sich weislich, sich in solche Fährlichkeit zu begeben, sondern ziehen gemächlich mit in dem großen Haufen der Armen, von denen, da sie nichts sind und nichts können, es unrecht wäre, zu verlangen, daß sie etwas zur Förderung und zum Glanz der litterarischen Republik beitragen sollten.

Die zweite Schwierigkeit liegt in dem Stück Unnatur, das der Ich-Roman von vornherein in sich birgt, und hier kann keine höchste Kunst des Dichters völlige Abhülfe schaffen.

Es verhält sich aber damit folgendermaßen:

Wenn der Dichter des objektiven Romans seine Menschen, wo und wann es ihm gut dünkt, vor sich fordert und sie ihre tiefsten Geheimnisse offenbaren läßt, so finden wir das in der Ordnung, denn er ist allgegenwärtig und allwissend wie die Muse, welche der homerische Sänger anruft, ihm die Abenteuer und Leidenschaften seiner Helden zu sagen und zu singen. Es ist das eine Fiktion, aber eine völlig berechtigte, durch den Kunstgebrauch geheiligte, ja durch das Wesen der Kunst erforderte.

Auch der Ich-Roman kommt ohne die Allgegenwart und Allwissenheit des Dichters nicht zustande; aber — und dies ist der verhängnisvolle Unterschied — der Dichter, der zugleich der Held, d. h. ein Mensch ist und nicht an eine Gottheit oder abstrakte göttliche Kraft appellieren darf — muß diese seine Gegenwart, dieses sein Wissen in jedem einzelnen Falle legitimieren. Der Ich-Roman ist von Anfang bis zu Ende ein Kampf um diese Legitimation. Die Schwere des Kampfes zu ermessen, ist wohl nur dem möglich, der selbst auf dem Platze gestanden und sich erinnert, welche Welt von Mühe es ihn gekostet, zwischen dem Helden und einer anderen Person, die sich im gewöhnlichen Verlauf der Dinge

und nach Lage der Verhältnisse gar nicht hätten treffen können, trotz alledem ein Rendezvous zu arrangieren. Und wie er trotz seines gründlichsten Abscheus vor dem Lauschen an der Wand sich doch zu der widerwärtigen Rolle verstehen mußte, weil es sonst schlechterdings unmöglich war, hinter ein gewisses Geheimnis zu kommen, das eben nicht länger Geheimnis bleiben durfte. Und wie er mit einem: „Ich sehe sie heute nach dreißig Jahren so deutlich, wie ich sie damals sah!" oder: „Wie genau ich mich dieses Gespräches erinnere!" sich und den Leser darüber wegzutäuschen suchte, daß die betreffende Deutlichkeit in Wirklichkeit ein psychologisches Wunder wäre, und daß es jede Kraft des Gedächtnisses übersteigt, nach Verlauf von so und so vielen Jahren ein stundenlanges Gespräch Wort für Wort zu wiederholen.

Zu welchen verzweifelten Mitteln der geängstigte Dichter in solchen Verlegenheiten greift, dafür bietet uns die Ich-Erzählung des Odysseus ein klassisches Beispiel.

Er hat berichtet, wie die Gefährten die Rinder des Helios geschlachtet. Auch bei dieser Affaire ist er nicht Augen- und Ohrenzeuge gewesen, da er unterdessen durch die Insel schweifte und überdies geschlafen hat; aber er mochte ja leicht, was geschehen und wie es geschehen, hinterher erkennen und von den Genossen erfahren. Doch nun eilt Lampetia zu Helios und sagt's ihm an; Helios wieder hinauf zum Olymp und klagt es Zeus und den unsterblichen Göttern; Zeus verspricht dem Beleidigten ausgiebige Rache. Und der Ich-Erzähler, der denn doch merkt, daß dies alle menschenmögliche Glaubwürdigkeit einfach übersteigt, der Erzähler — mit welch ehrbarer Miene der Schalk das vorgebracht haben mag! — fährt feierlich fort:

Solches hört ich darauf von der schöngelockten Kalypso,
Die, wie sie sprach, von Hermeias, dem Thätigen, selbst es gehöret.*)

---

*) Odyssee XII, V. 389. 390. Sollten die Verse, und dann auch wohl die vorhergehenden, von V. 376, wie ich fast glauben möchte, interpoliert

Aber den armen Modernen kommt in solchen Nöten kein plaudersüchtiger Götterbote. Da ist es denn oft ergötzlich und manchmal betrübsam, anzusehen, wie sie sich abmühen, um aus der Schule schwatzen zu können, in der — sie nicht gewesen; oder aber umgekehrt, sich die Augen zuhalten müssen, um nicht zu sehen, was klar ist wie der Tag, sie aber nicht sehen dürfen, weil es sonst zu früh für sie tagen würde. Wieder ein andermal müssen sie sich an Händen und Füßen fesseln, um nicht zu thun, was jeder andere an ihrer Stelle unzweifelhaft gethan hätte. Man denke an die Starblindheit des guten Vicar gegenüber dem Mr. Burchell, dem doch der Baronet aus jeder Naht des fadenscheinigen Rockes sieht! an die übermenschliche, die Geduld des Lesers ermüdende Geduld Copperfields mit dem schurkischen Uriah Heep! an — aber weshalb die endlose Liste der Verlegenheiten fortsetzen, in welche der Kampf mit dem Stück Unnatur in seiner Aufgabe den Dichter des Ich-Romans auf Tritt und Schritt bringt! Der aufmerksame Leser mag sie aus seiner Lektüre mit Leichtigkeit ad libitum verlängern!

Dennoch möchte ich denen, welche zu der Aufgabe die beiden Hauptsachen mitbringen, nämlich ein Ich, das wirklich etwas erfahren hat, und die Phantasie, um das erfahrungsmäßige Ich zu einem idealen Ich empor zu läutern, raten, an derselben ihre Kunst zu versuchen. Es ist eine wundersame Schulung und zugleich ein unfehlbarer Prüfstein des Talentes. Hier oder nirgends können sie erfahren, ob die epische Muse sie in das Allerheiligste berufen hat, oder ob sie nur in die Vorhallen gehören, wo die Imitatoren, Kompilatoren und hoc genus omne ihr lärmendes Wesen treiben.

Ich bin zu Ende.

Der epische Prozeß ist vollständig durchlaufen. Er begann

sein, so würde dadurch die Beweiskraft des Falles für meinen Zweck nicht im mindesten alteriert werden.

mit dem modernen dichterischen Ich, das, im Stich gelassen von der heroischen Sage, ja von der traditionellen Stoffwelt der Novelle und des Romans, gebunden an die Beobachtung, wie es die epische Phantasie immer ist, seine eigenen Erfahrungen und Erlebnisse nahm und erzählte in einer Geschichte, deren Held und Träger der Idee (der Weltanschauung und Welteinsicht, wie sie sich bei ihm gebildet) es selbst war. (Werthers Leiden.)

Das dann zu der Einsicht der doppelten Unzulänglichkeit dieses Vorgehens kam, indem es einerseits Gefahr lief, in der Enge und Beschränktheit seiner individuellen Erfahrungen stecken zu bleiben, ohne die Idee (das Weltbild) auch nur annähernd darstellen zu können; andererseits, um die Idee dennoch herauszubringen, auf Darstellung verzichten zu müssen, die Idee abstrakt zu geben und so ins Grenzenlose, d. h. Unkünstlerische zu geraten.

Wie es nun diesen Gefahren zu entgehen suchte, indem es aus sich (dem gebundenen Ich) ein Er machte, dem es beliebige Erlebnisse andichten könne und dadurch eine größere Freiheit gewönne, die es indessen keineswegs mißbrauchen, im Gegenteil nur nach den Gesetzen der (objektiven) Darstellung gebrauchen wollte und so jener zweiten Gefahr zu entrinnen gedachte, die ihm aus der unkünstlerischen Grenzenlosigkeit der Idee entgegen drohte. (Wilhelm Meisters Lehrjahre.)

Wie es abermals erkennen mußte, daß auch dieser Weg nicht zum Ziele führe, da die erlangte Freiheit schließlich alles in allem nur ein Schein war, indem es trotz seiner Metamorphose in ein Er im wesentlichen an seine eigenen Erfahrungen gebunden blieb und so den Zirkel des Bildes nur um ein Geringes erweitern konnte, um ein so Geringeres, als die künstlerisch obligatorische (objektive) Darstellung in dieser Form trotz aller bis zum Uebermaß angewandten Mittel die Unendlichkeit der Idee nicht zu erschöpfen vermochte, im Gegenteil ein großer peinlicher Rest blieb, aus welchem die ästhetische Kritik die Fehlerhaftigkeit

der ganzen Rechnung deduzierte. (Schillers Urteil über Wilhelm Meister.)

Wie es nun auf ein Auskunftsmittel sann, diesen Rest, wenn nicht aufzuheben, so doch bis auf ein Minimum herabzumindern, indem es das Er wieder in ein Ich zurückverwandelte, das, als ein mit demselben Grad der Freiheit erfundenes und ausgestattetes wie das Er, sich derselben verhältnismäßigen Vorzüge wie jenes erfreute und überdies, als ein integrierendes Glied des Kunstwerks, das Recht und die Pflicht gewann, mitzusprechen, seine Meinungen und Einsichten zu äußern und dadurch wesentlich zur Herausstellung der Idee auf legitimem Wege beizutragen.

Wie sich nun schließlich dieses Auskunftsmittel als ein höchst gefährliches erwies in den Händen von solchen, die es zur Verfolgung ihrer von den dichterischen weit entfernten, meist humoristisch-satirischen Sonderzwecken mißbrauchen wollten, vielmehr infolge ihrer unpoetischen Natur mißbrauchen mußten (Sterne); um sich freilich, angewandt von echten epischen Dichtern, auf das herrlichste zu bewähren und einen Roman zu ermöglichen, in welchem der Dichter der einzig legitimen (objektiven) Darstellungsweise nicht das mindeste vergab und doch durch die angewandte Modifikation derselben seinen Standpunkt zu einer ästhetischen Höhe freiester humoristischer Weltübersicht steigern konnte, die das moderne epische Ideal zu verwirklichen scheint, wie die homerischen Gedichte das klassische verwirklichten. (Copperfield.)

Ich bin zu Ende, wie man mit einem Thema zu Ende sein kann, das nur ein kleiner Ausschnitt aus einem großen Ganzen ist, in welches es auf allen Punkten hinüber weist und hinüber strebt.

So mögen diese Versuche denn als ein Beitrag für den gelten, welcher es nach mir unternehmen wird, uns dieses Ganze in seinem Umfang und im Zusammenhang seiner Teile vorführen.

Es wäre möglich, daß wir dem Trefflichen nicht so bald begegneten. Er müßte immerhin drei Qualitäten vereinigen, von denen jede einzelne schon ihren Mann ziert: ausgebreitete intime Kenntnis der Litteratur, strenge philosophische Schulung, bewährte poetische Praxis.

Bis er kommt, reden wir eben vom Roman, so gut wir es verstehen: der Litterarhistoriker, der Philosoph und der Dichter; und halten wir es für kein Geringes, wenn wir uns untereinander über einen und den anderen Punkt verständigen können.

VI.

Novelle oder Roman?

(Gelegentlich der Novellen von Marie v. Olfers.)

(1876.)

Der Unterschied zwischen Novelle und Roman hat den Aesthetikern schon viel Kopfzerbrechen verursacht. Indessen, man hat sich im ganzen und großen doch geeinigt und braucht keinen erheblichen Widerspruch zu fürchten, wenn man jenen Unterschied ungefähr so charakterisiert: die Novelle hat es mit fertigen Charakteren zu thun, die, durch eine besondere Verkettung der Umstände und Verhältnisse, in einen interessanten Konflikt gebracht werden, wodurch sie gezwungen sind, sich in ihrer allereigensten Natur zu offenbaren, also, daß der Konflikt, der sonst Gott weiß wie hätte verlaufen können, gerade diesen, durch die Eigentümlichkeit der engagierten Charaktere bedingten und schlechterdings keinen anderen Ausgang nehmen kann und muß. Fügen wir noch hinzu, daß in der älteren Novelle „die besondere Verkettung der Umstände und Verhältnisse" präponderiert, in der neueren dagegen, der modernen Empfindung gemäß, der Hauptaccent auf die „Eigentümlichkeit der engagierten Charaktere" fällt, so haben wir, glaube ich, so ziemlich beisammen, was die Novelle hinreichend scharf von dem Romane scheidet. Der Roman hat es weniger auf eine möglichst interessante Handlung abgesehen, als auf eine möglichst vollkommene Uebersicht der Breite und Weite des Menschenlebens. Er braucht deshalb — und gerade zu seinen Hauptpersonen — nicht Menschen, die schon fertig sind, und, weil sie es sind, wo immer sie eingreifen, die Situation zu einem raschen Abschluß bringen, sondern solche Individuen, die noch in der Entwicklung stehen, infolgedessen eine bestimmende Wirkung nicht wohl ausüben können, vielmehr selbst

durch die Verhältnisse, durch die Menschen ihrer Umgebung in ihrer Bildung, Entwicklung bestimmt werden, und so dem Dichter Gelegenheit geben, ja ihn nötigen, den Leser auf großen, weiten (allerdings möglichst blumenreichen) Umwegen zu seinem Ziele zu führen.

Natürlich ist dieses Ziel für den Novellisten und Romandichter im Grunde dasselbe: die Einsicht in die Tiefen der Menschenseele; aber da jener sich schon mit einer partiellen Deutung des Sphinx-Rätsels begnügt, dieser eine finale Lösung wenigstens anstrebt, so ist mit der verschiedenen Höhe und Distance der Ziele auch die entsprechende Verschiedenheit in der Behandlung der künstlerischen Mittel gesetzt. Der Novellist, wie er weniger Personen auf die Leinwand zu bringen hat, und eigentlich alles bei ihm auf dem ersten Plane vor sich geht, hat auch weniger Farben auf der Palette, dafür aber desto bestimmtere, und er malt in kecken, festen Strichen, gleichsam prima; der Romandichter, der viele Personen in Scene setzen und auf Vordergrund, Hinter- und Mittelgrund schicklich verteilen soll, braucht einen möglichst großen Rahmen und kann eigentlich gar nicht genug Farben zur Verfügung haben; muß bald mit einem feinen Pinsel, bald mit einem breiten, hier ein Kabinettsstück, dort beinahe al fresco malen. So gleicht die Novelle einem Multiplikationsexempel, in welchem mit wenigen Faktoren rasch ein sicheres Produkt herausgerechnet wird; der Roman einer Addition, deren Summe zu gewinnen, wegen der langen Reihe und der verschiedenen Größe der Summanden, umständlich und im ganzen etwas unsicher ist. Deshalb hat auch die Novelle sowohl in ihrem Endzweck als in ihrer künstlerischen Oekonomie eine entschiedene Aehnlichkeit mit dem Drama, während der Roman (und nichts ist vielleicht bezeichnender für den tiefen Unterschied zwischen Novelle und Roman) in jeder Beziehung des Stoffes, der Oekonomie, der Mittel, ja selbst, subjektiv, in Hinsicht der Qualität der poetischen Phan-

tasie und dichterischen Begabung, der volle Gegensatz des Dramas ist.

Wenn nichtsdestoweniger — trotz des tiefen theoretischen Unterschiedes zwischen Novelle und Roman — beide Species fortwährend nicht bloß in den Köpfen der Laien konfundiert werden, sondern auch in praxi so oft ineinander übergehen, so starke Uebergriffe eine in das Gebiet der andern machen, daß auch der gewiegte Aesthetiker manchmal in Verlegenheit gerät, ob er dies oder jenes Produkt hierhin oder dorthin klassifizieren soll, so ist dies eine Folge der Eigentümlichkeit der modernen Novelle, auf welche ich schon oben hingedeutet habe. Es ist uns modernen Menschen eben nicht mehr oder kaum noch möglich, so einfach zu sehen und infolgedessen so einfach-plastisch zu erzählen, wie etwa Boccaccio. Wo für sein Auge eine Fläche, sind für das unsre drei oder vier; wo für ihn nur eine Farbe, schimmern für uns die benachbarten und die komplementären mit durch. Wir haben die entschiedene Absicht, eine merkwürdige Begebenheit, die sich zwischen wenigen Personen abgespielt hat, rein aus der Masse der scheinbar gleichgültigen Umgebung herauszuarbeiten; und, ehe wir es uns versehen, finden wir, daß diese Umgebung doch sehr wesentlich zur Sache gehört; oder wir vertiefen uns so in die Genesis der Charaktere, die wir ursprünglich als bloße Faktoren behandeln wollten, daß im Handumdrehen aus der Multiplikation eine Addition, aus der Novelle ein Roman geworden ist.

Manchmal wirklich, oft freilich auch nur zum Schein. In den meisten Fällen entdeckt das kundige Auge, trotz des Ineinanderfließens der Grenzlinien, nicht nur, was ursprünglich beabsichtigt war, sondern vermag auch zu bestimmen, was denn nun schließlich, trotz alledem, aus der ursprünglichen Anlage geworden oder von derselben geblieben ist. Für mich sind die Wahlverwandtschaften, wenn ich das Werk nicht auf den Umfang hin ansehe, sondern auf den ursprünglichen Plan, auf die

Form der Charaktere (die sich nicht entwickeln, sondern auswickeln), auf die Führung selbst der Erzählung (besonders in dem ersten, für die Absicht des Dichters entscheidenden Teil) nicht mehr und nicht weniger, als eine über ihre natürlichen Grenzen hinaus getriebene, ja stellenweis aufgebauschte Novelle, während wiederum manche Dichtung von viel kleinerem Umfang, trotz desselben, trotz auch der von dem Autor selbst beliebten Klassifizierung, durchaus keine Novelle, sondern ganz entschieden für einen Roman, zum wenigsten für eine Romanskizze angesehen werden muß.

Marie von Olfers' Novellen sind mit sehr wenigen Ausnahmen, die aber auch die Form der Novelle nicht ganz rein bieten, solche kleine Romane, oder besser, solche Romanskizzen. Die Ausnahmen sind: „Die Verlobte“ und: „Ob er wohl Fiekchen heiraten wird“. Ich bitte, hier von diesen beiden Erzählungen absehen zu wollen und das Folgende nur auf die übrigen sieben Piecen der beiden Bände zu beziehen.

In diesen aber handelt es sich nirgends um eine interessante Begebenheit im Sinne der älteren Novelle, oder, wie es die moderne verlangt, um eine bestimmte Handlung, die aus dem Zusammenstoß gewisser Personen mit Notwendigkeit resultiert, und in scharfer Gliederung der einzelnen Phasen bis zu dem mit dem Anfang gesetzten tragischen oder humoristischen Schluß mehr oder weniger schnell sich abspielt. Nicht die einzelne Welle, die plötzlich aufblinkt, rasch heranrollt, bis zur höchsten Höhe gipfelt, überschlägt, um donnernd an das Felsenufer zu branden, oder auf glattem Sande spielend zu verrinnen — nicht sie fesselt das Auge der Dichterin. Der ganze Strom des Lebens ist es, auf welchem ihr betrachtender Blick weilt: der ganze Strom, den sie verfolgen möchte hinauf bis zu seinen geheimnisvoll verborgenen Quellen, hinab bis dahin, wo Allvater Okeanos den Sehnenden wieder in seine ewigen Arme nimmt. So kann ihr denn ein

Lebensausschnitt nicht genügen, nur ein ganzes Leben, und manchmal kaum das: sie greift darüber hinaus in die folgende Generation; und wo es sich wirklich einmal um einen Lebensausschnitt zu handeln scheint, rahmt sie denselben wieder in ein volles, ganzes Menschenleben ein. So in der wundervollen Erzählung der „Jungfer Modeste". Hier ist die Liebes- und Leidensgeschichte von Just und Dortchen der Ausschnitt, das Leben der „alten Kindermuhme" der Rahmen. Was steht in erster, was in zweiter Linie? Es ist schwer zu sagen. Während der Lektüre sind es vielleicht die beiden schönen jungen Menschen, die unser Interesse zumeist in Anspruch nehmen; wenn wir uns nach einiger Zeit auf die Einzelnheiten zurückbesinnen wollen, bemerken wir zu unserm Erstaunen, daß es die rührende Gestalt der Modeste ist, die goldigen Glanzes im Vordergrunde steht, während, die im Vordergrunde standen, als flüchtige Schatten im Hintergrunde zerflattern. — Aehnlich in der Erzählung: „Jeremias und die schöne Vincenzia".

Jeremias erzählt; es kommt scheinbar auf ihn gar nicht an; er ist nur die melancholische Begleitung zu dem Allegro von Vincenzias glücklicher Jugend, dem rührenden Adagio ihres blinden Alters. Und wiederum, wenn diese reizenden Melodien mit dem letzten Hauch der Dulderin in Sehnsucht und Rosenduft verklungen sind, empfinden wir, daß, was Begleitung schien, eigentlich das Grundthema war, das in feierlicher Monotonie unaufhörlich weiter klingt: das uralte orphische Thema von dem verschuldet-unverschuldeten Leid der erdgebornen Menschen. Und, wohlbemerkt: episodisch, wie diese Einlage gleichsam sich zu dem Leben der eigentlichen Helden verhält, umfaßt sie doch für sich ebenfalls ein ganzes Menschenleben von der Wiege bis zur Bahre. Ja, dieses Leben setzt sich manchmal noch vor unsern Augen in dem Leben eines Kindes fort: wir sehen Jungfer Modeste zuletzt mit Dortchens Töchterchen in den Armen; oder umschließt

seinerseits wieder ein ganzes Menschenleben: der Sohn der schönen Vincenzia, dessen Geburt wir mitfeiern, stirbt vor unsern Augen als Mann in den Armen der Mutter.

Aber auch, wo die Form der objektiven Erzählung gewählt ist, ist der Lebensausschnitt, der in den Gesichtskreis fällt, von so bedeutender Größe, daß er, wie in „Der Herr des Hauses“, „Regine“, „Eigentum“, zu einem mehrbändigen Roman reichlich Stoff bietet, oder es ist wieder ein volles Maß Menschenschicksal, wie in „Frau Evchen“ und „Frost in Blüten“. Wir sehen Frau Evchen das erste Mal als „ein kleines Mädchen, zart und dünn wie eine Mücke“, und scheiden von ihr, als „die Jungen alle heim kamen, große ungeschlachtete Kerle, grad wie der Vater“. — „Frost in Blüten“ — nebenbei in jeder Beziehung vielleicht die vollendetste der sämtlichen Piecen — ist eine ganze große Familiengeschichte, wo Kinder geboren werden und sterben und in der Fremde weder Glück noch Stern haben, bis sie zum Elternhause zurückkehren, das gar nicht mehr das Elternhaus ist und wieder zum Elternhaus wird in dem Augenblick, wo der Vater, unter den Schicksalsschlägen zusammenbrechend, sterbend den alten zerrissenen Bund neu besiegelt mit der Gefährtin seines Lebens, die noch „als uraltes Mütterchen — — die Zeit zurückgeht, Andreas entschuldigend, die Stunden verlöschend, wo ihre Seelen geschieden waren.“

Es ist wohl ohne weiteres klar, daß es sich hier um Novellen in dem gewöhnlichen Sinne gar nicht handeln kann. Der Leser wird durchaus das Gefühl haben, als ob so bedeutende Themata, so weitschichtige Stoffe nur in der Form des Romanes abgehandelt und bewältigt werden könnten. Er wird sich sagen, daß, wenn so scheinbar rein äußerlich die Form der Novelle beibehalten ist, und trotz dieses Widerspruches des Inhaltes und der Form die Dichtungen einen erfreulichen und befriedigenden

Eindruck machen, dies auf dem Geheimnis einer ganz besonderen Kunst und Methode beruhen müsse.

Und so ist es in der That.

Diese Kunst und Methode beruht zuerst darin, daß die Dichterin immer nur ganz wenige Personen — meistens nur zwei, höchstens drei oder vier in den Vordergrund stellt. Auf diese nun konzentriert sie alles Licht so stark, daß die übrige Welt und mit derselben auch die noch etwa nötig werdenden Nebenfiguren tief in den Schatten treten. Es ist damit ungefähr so, wie wenn wir von einem erhöhten Standpunkte den Lauf eines Flusses verfolgen, dessen vom Wiederschein rosiger Wolken erglänzende Schlangenlinie sich durch eine im Abendgrau verdämmernde Ebene windet. Und wie diese Linie hier durch eine vorspringende Ecke des Ufers, dort durch einen Wolkenschatten unterbrochen ist, um ganz in weiter Ferne, wo wir ihre Spur schon verloren glaubten, noch einmal aufzublitzen — so müssen wir auch in diesen Geschichten uns daran gewöhnen, die Personen für eine Zeitlang aus dem Auge zu verlieren, sie dann wieder auftauchen zu sehen, und, alles in allem, uns ihren Lebenslauf aus den Bruchstücken, die uns mitgeteilt werden, zusammenzusetzen. Das würde nun freilich ein Ding der Unmöglichkeit sein, wenn diese Bruchstücke nicht mit feinstem Kunstverstande so gewählt wären, daß ein sinniges Auge die unterbrochenen Linien mit Notwendigkeit bis zu dem Punkte führt, wo die Dichterin sie wieder aufnimmt. Christian in „Frau Evchen“ geht auf fünf Jahre fort. „Fünf Jahre“, heißt es in der Geschichte selbst, „sind eine lange Zeit“ — gewiß! aber wir können ihn ruhig ziehen lassen; wir sind sicher, ihn wieder zu erkennen, wenn er zurück kommt, und daß, wenn er zurück kommt, er sich erst einmal wieder unter den Hollunderbusch legen wird, wo wir ihn zu Anfang der Geschichte trafen. — So kommt und geht und geht und kommt Just in „Jungfer Modeste“; heute sonnt er sich am Strande des Mittelmeeres; morgen schwärmt

er in den Palästen der Großen; der junge Mensch muß während der Zeit viele Romane erlebt haben; aber wir verlangen sie nicht zu kennen; wir wissen, daß er ein für allemal das glänzende Irrlicht ist, aus dem sich kein Herdfeuer entflammen läßt.*)

Wenn so durch die geringe Anzahl der Personen von vornherein bestens dafür gesorgt ist, daß ein Romanstoff möglichst in den knappen Umfang der Novelle hineinpasse, qualifizieren sich diese Personen selbst wieder durch eine besondere Eigenschaft zu ihrer Rolle. Sie sind nämlich fast ohne Ausnahme einfache, ungebrochene Charaktere, einfach selbst dann, wo sie gebrochen sind. Es ist mit ihnen allen wie mit Just: „Er führte den Pinsel, spielte die Geige, freilich immer dasselbe Lied.“ Alle diese Menschen spielen „immer dasselbe Lied“, selbstverständlich jeder sein besonderes; und da dies Lied wieder in sich meistens sehr einfach ist, lernen wir es sofort auswendig und erkennen es wieder, wenn es auch, wie Alphorntöne, nach langer Unterbrechung aus weiter Ferne vergeistigt zu uns herüber klingt. Die „schöne Vincenzia“, die, alt, erblindet, mit der sterbenden Hand die Rosen zu fassen sucht, ist noch immer, als was sie dem Jeremias im Kinderkleidchen erschien: „wie ein Ding aus einer andern Welt, als brauche man ihr nur ein paar Flügel anzuheften.“

Ohne Frage muß mit dieser geringen Anzahl möglichst einfacher Personen, welche die Dichterin auf die Bühne bringt, die Ausstattung der Bühne harmonieren. Und so ist es nun auch in der That. Wenn sonst im Roman die Außenwelt als der Hintergrund, von dem sich die Gestalten plastisch abheben, eine bedeutende und berechtigte Geltung hat, so verdämmert sie hier wirklich wie die Flußebene in dem oben gebrauchten Bilde, oder erscheint doch nur in den wenigsten Umrissen als stets durchaus

*) Wird zum Schluß dieser Versuch doch gemacht, so scheint mir das eine psychologische Inkonsequenz der gerade durch ihr poetisches Gerechtigkeitsgefühl ausgezeichneten Dichterin.

passende, oft unendlich anmutige, immer aber einfachste Dekoration. — „Grad über dem Fluß lag ein Wäldchen; im Sommer war es lieblich dort zu sitzen“ — „Ich wußte, er war zuletzt in einem Palast gewesen, einem reichen, edlen Haus“ — „Auf einem reizenden Stückchen Erde ließ sich Florian mit seiner schönen jungen Frau nieder“ — das muß genügen und genügt. Es fällt uns gar nicht ein, nach den Details zu fragen: Entfernungen — räumlich und zeitlich — Himmelsrichtungen — die Gegend, in welcher die Geschichte spielt, ob in den fünfziger, sechziger, siebziger Jahren — das ist alles von untergeordneter oder gar keiner Bedeutung. Nicht anders ist es mit dem Kommen und Gehen der Personen: „Am nächsten Tage ging der Bursch fort auf die Wanderschaft“ — das klingt wie aus einem Märchen; und wirklich bekommen diese Geschichten infolge der anmutigen Unbestimmtheit alles Wo? und Wie? — das dem Romandichter sonst so centnerschwer auf den Händen liegt — etwas Märchenhaftes. Wer fragt danach, ob der „große, große Wald“, in welchem das verzauberte Schloß steht, Laubholz oder Nadelholz war? und in welchem Stil das Schloß gebaut ist?

Das geht nun freilich, solang es geht, d. h. solange die Geschichten — und sie sind das alle fast durchweg — Herzensgeschichten sind, die überall und nirgends sich begeben haben. Es geht aber nicht mehr, sobald die wirklichen, realen Verhältnisse als bestimmende Faktoren in die Herzensgeschichten hineinspielen. Und hier auch ist der Punkt, wo entweder überhaupt die Grenze dieses außerordentlichen Talentes liegt, oder doch ganz sicher die Grenze, bis zu welcher sie mit ihrer Methode auf dem von ihr eingeschlagenen Wege kommen kann.

Denn jenseits dieser Grenze liegt der eigentliche, ausgeführte, realistische Roman, der die aktuellen Verhältnisse nicht blos ernst nimmt, sondern mit ihnen Ernst macht, d. h. in ihnen nicht ein Versatzstück oder eine Coulisse sieht, ersprießlich und notwendig

für die Dekoration, sondern den unverrückbaren Grund und Boden, in welchem die thatkräftigen Menschen wurzeln, aus dem sie Nahrung und Lebensmark saugen, auf dem sie stehen oder fallen, je nachdem sie den specifischen Eigentümlichkeiten dieses Bodens gewachsen sind oder nicht. Hier aber reicht die feine, geistvolle Umrißlinie nicht mehr aus; hier will mit breitem festen Pinsel, in scharfen Konturen mit satten vollen Farben gemalt sein, soll nicht ein peinlicher Widerspruch sich herausstellen zwischen den schweren Dingen, die sich hart im Raume stoßen, und der Zartheit der Hand, die an ihnen nur herumtastet, ohne die Kraft zu haben, sie aus der Stelle zu rücken, oder ohne diese Kraft aufwenden zu wollen.

Hat die Hand unserer Dichterin diese Kraft?

Wenn ich, wie es meine Pflicht ist, eine ehrliche Antwort auf diese Frage geben soll, so muß ich sagen: ich glaube: nein; und glaube weiter, daß die Grenze ihres Talentes mit der Tragkraft ihrer Methode genau zusammenfällt und identisch ist.

Soll das ein Vorwurf sein?

Wahrhaftig nicht!

Die Kunst ist wie die Natur: auch in ihr schafft jeder Kern sich seine passende Schale; vielmehr: sind Kern und Schale eines. Wir sahen: es war die eigenste Art der Dichterin, sinnenden Blickes den Strom des Lebens hinauf bis zu seinen Quellen, hinab bis zu seiner Mündung zu verfolgen; und so war der Roman das Kunstgebiet, auf das sie gewiesen war. Aber dieselbe Natur, welche sie gebieterisch dazu trieb, sich an Romanproblemen zu versuchen, hatte ihr jene rastlose Pfadfinderader, jene schweifende Weidmannslaune, jene Fischer- und Vogelstellerschlauheit — mit einem Worte: jene derben und kecken Eigenschaften versagt, die den gebornen Romanschreiber befähigen, ja zwingen, den Strom des Lebens hinauf, hinab zu fahren, mit den gefährlichsten Strudeln

zu kämpfen, in die versteckteſten Buchten einzudringen. Die Natur — vielleicht auch die Macht der Verhältnisse, die dem Menschen ja oft eine Natur gegen seine Natur aufzwingt — gleichviel! so fand sich die Dichterin. Und indem nun dieses reiche, aber in bestimmte Grenzen gewiesene Talent nach einem Ausdruck suchte, mußte es mit Notwendigkeit auf diese Dichtart verfallen, die zwischen Roman und Novelle jene wunderliche Mitte hält, welche ich zu charakterisieren versucht, und die ich in dieser Originalität und Ausgeprägtheit nirgend sonst gefunden habe.

Und nun, da ich die „wechselnde Libelle" nach allen Regeln klassifiziert, sehe ich zu meinem Schrecken, wie ich mit meinen pedantisch-kritischen Händen den bunten Farbenschmelz von den zarten Flügeln gewischt und ein widerliches theoretisches Grau glücklich hergestellt habe. Wie gern böte ich jetzt die schärfste ästhetische Formel für ein paar einfach herzliche Worte, welche die Empfindung wiedergeben, mit der ich diese Bücher aus der Hand lege! Aber das läßt sich schwer in Worte bringen, die, man mag sie noch so geschickt setzen, immer wieder trennen und sondern. Und man ist des Trennens und Sonderns ja müde! zusammenfassen möchte man, wie die Natur in den durchgeistigten Zügen eines Menschengesichtes eine Welt von Anmut und Güte zusammenfaßt, um alles noch einmal in dem seelenvollen Blick des Auges zu konzentrieren. Ja, wahrlich! eine Welt von Anmut und Güte umschließen diese beiden bescheidenen Büchelchen! „Man schreibt Weltgeschichte; aber die eigentliche Geschichte der Menschen, die intime Geschichte der Seele liegt wie verhüllt; einer sucht sie dem andern zu verbergen und dann wundern sie sich, wenn sie fremd und kalt nebeneinander hergehen — fremd und kalt, als gingen sie sich nichts an. Hier und da lüftet sich der Schleier, dann schauen wir wie gebannt hin, als wärs unsre eigene Geschichte, die dort spielte, als wärs uns aus dem Herzen geschrieben; und wir merken, was wir nie vergessen sollten: daß

wir Brüder und Schwestern sind, blutsverwandt, seelenverwandt, in Leiden und Freuden uns nah."

Wie so jedes dieser holden Worte, mit denen „Jungfer Modeste" ihre Geschichte einleitet, auf alle diese Geschichten paßt! wie jener Aufschrei eines edlen Herzens in allen diesen Geschichten wiederklingt: „Da wuchs in mir allmächtig, überwältigend, alles in sich verschlingend, eine Sehnsucht nach der Liebe, die, weit wie der Himmel, alles im Arm umfängt und nichts ausschließt."

Alles umfängt — nichts ausschließt! — „Als die Eltern starben, hatte ich eine große Familie. Schon ganz früh, ein kleines Ding, lief ich mit einem Stück Holz im Arm herum; küßte es, deckte es warm zu, hatte wirklich Mutterfreuden daran. Die Leute lachten mich aus; aber es war wohl ein Vorgefühl, denn bald, kaum daß ichs tragen konnte, lag statt des Stückes Holz eines nach dem andern, Schwesterchen oder Bruder mir am Herzen."

So ist die ganze Menschheit der Dichterin eine große Familie, der die Eltern gestorben sind, über die sie nun zu wachen, für die sie nun zu sorgen, der sie von dem Ueberschwang ihrer Liebe zu geben und immer wieder zu geben, und wieder und wieder das Evangelium des Johannes zu verkündigen und zu deuten hat: Kinderchen, liebet euch untereinander!

„Ich machte auch keinen großen Unterschied, hatte eins so lieb wie das andre; wer meiner am meisten bedurfte, der hatte mich."

So kommt denn her zu mir, ihr Mühseligen und Beladenen! Komm, du grämlicher alter Jeremias! da hast du die Liebe zur schönen Vincenzia: das ewige Lämpchen in der Nacht deiner Seele! — Komm, du junge, eigensinnige, verwöhnte, thörichte Frau: sieh dies arme mißhandelte Weib aus dem Volke, wie es trotz alledem und alledem fest an dem Manne ihrer Wahl hält, und beuge dich vor dem Herrn des Hauses, deinem edlen, nur allzunachsichtigen Gatten! — Und kleines Frau Evchen! es ist ja ein

ungeschlachter Gesell, dein Christian, aber das Herz hat er doch auf dem rechten Fleck in der breiten Brust; so lehne dich an die breite Brust und stelle das andre Gott anheim: er wird dirs tragen helfen! — Gute Veronika! Dein Johannes ist kein Genius, wie du einst träumtest; aber du bist vergnügt, denn „er versteht eine Kunst, geliebt zu werden.“ — Brave Regine! Du hast recht: nimm die Liebe wieder an, mag sie Kummer oder Freude bringen. Du hasts am eignen Herzen erfahren: „Bitter ists, verachtet zu werden; aber das Bitterste von allem ist, Liebe zurückgewiesen zu haben.“ — Heirate immer den bürgerlichen Jan, gutes Fiekchen, wenn darüber auch die Linie der alten Liliensterne ausstirbt! — Jawohl, Sibille, du unglückselige Märtyrerin deines Rechtssinnes: „wie anders urteilt man, wenn man das Ende weiß!“ — Und Modeste, — nein, du schöne, goldige Seele, du brauchst nichts zu lernen, denn mit dir geboren ist die Liebe, und die Liebe ist die größte unter ihnen und ihr müssen alle Dinge zum besten dienen.

Im Leben, und wahrlich nicht weniger in der Kunst.

Auch da hilft alles Wissen nichts und alles Weissagen nichts, und ist und bleibt ein tönend Erz und eine klingende Schelle, wenn das Künstlerherz nicht heiliger Liebe voll ist. Dem liebevollen Herzen fällt alles von selbst zu: Kraft und Zartheit der Rede, Glanz und Lieblichkeit der Bilder, jener nicht zu lernende Takt, der kein Zuviel und kein Zuwenig kennt, jene wahre Vornehmheit, die, ohne sich etwas zu vergeben, ohne etwas zu verlieren, in die dumpfen Hütten moralischen und physischen Elends treten darf.

Das alles! und zu dem allen das Höchste, Beste: „Fast immer werden wir den lieb gewinnen, der sich uns zeigt, wie er sich Gott zeigt — wie sich die Kinder einem zeigen.“ —

Fast immer?

Immer! bescheidene Modeste, immer!

VII.

Roman oder Novelle?

(Gelegentlich Serge Panine par Georges Ohnet, Ouvrage couronné par l'Academie Française.)

17*

Der französische Romandichter hat es zum Teil leichter, als der deutsche, zum Teil macht er es sich leichter. Er hat es leichter, denn er braucht die vaterländische Welt, die er schildern soll und will, nicht erst mühsam zu konstruieren, nachdem er sie gleichsam aus allen Ecken und Winkeln zusammengesucht — er findet sie fix und fertig vor in seinem Paris, dem Centrum des französischen Lebens, in welchem von der Peripherie alle Radien zusammenlaufen; dem Schauplatz, auf welchem hergebrachter Weise das neue Stück spielen muß und auf dem er sich mit der völligen Sicherheit eines Komödianten bewegt, der jeden Ein- und Ausgang, jede Coulisse, jedes Versatzstück, jedes Möbel seiner Bühne aus langjähriger Praxis kennt. Und — was noch viel mehr heißen will — auch ganz genau sein Publikum kennt: was es zu sehen wünscht, worüber es weinen, worüber es lachen wird und — umgekehrt — worüber es sich empören und was es entschieden ablehnen würde, wenn — er unklug genug wäre, es ihm zu bieten. Aber er wird sich wohl hüten, so unklug zu sein, und eben dieses Uebermaß vorsichtiger Klugheit ist auch vielleicht seine Schwäche; ist es, was ihn verführt, es sich, wie ich oben sagte: leichter zu machen, als er von Rechts wegen dürfte: den schwierigeren Problemen aus dem Wege zu gehen, und lieber Staffeleibilder von bescheidenem Umfange mit minutiösem Pinsel zu malen, als Freskogemälde von beträchtlichen Dimensionen, denen die Wucht und Bedeutendheit des Vorwurfs und die Kühnheit der Ausführung entsprechen muß.

Mögen pedantische Beschränktheit und unpatriotische Liebe-

dienerei des Auslandes gegen den deutschen Roman einwenden, was sie wollen — sie werden die Thatsache nicht wegdisputieren können, daß unsere Dichter der epischen Aufgabe: Weltbilder aufzustellen, — oder, wenn man denn durchaus will: Bilder ihres Volkes und seiner Strebungen in einem gewissen Zeitabschnitt, — mit lobenswerter Einsicht, treuestem Willen und einem respektabeln Aufgebot von Energie, Erfindungskraft und Kunst nachzukommen sich bestrebt haben; und daß dieses Streben von einem Erfolge gekrönt ist, der sich den Erfolgen der anderen Kulturnationen auf dem analogen Gebiet nicht nur ebenbürtig an die Seite stellt, sondern dieselben, alles in allem, übertrifft. Oder was hätte denn England nach Thackerays Heimgang, wenn wir die eine George Eliot ausnehmen, produziert, was sich an Tiefe des Gehalts und Feinheit der Kunst mit den Romanen unserer G. Freytag, Auerbach messen könnte, ohne zu leicht befunden zu werden? Und selbst Thackeray, ja — ich wage es zu sagen — selbst Dickens — sie haften, mit der Geistes- und Gemütstiefe dieser unserer Dichter verglichen, an der Oberfläche des Lebens, haben einen banausischen Anstrich. Aber die Franzosen! ihr Victor Hugo mit seinen „Misérables“; ihr Daudet mit seinem „Fromont jeune“, seinem „Nabob“, seinem „Rois en exil“ u. s. w. — nun, ich will die Verdienste dieser Männer und anderer um den zeitgenössischen Roman wahrlich nicht herabsetzen — ich will sogar die Bedeutung Zolas in seinen grau in grau gemalten Unsitten-Gemälden anerkennen. Aber ich müßte mich sehr täuschen, oder was die Werke dieser Dichter vor denen der unserigen in unsern Augen voraus zu haben scheinen, ist eben wirklich nur ein Schein: der Zauber des Fremden, der für das deutsche Gemüt unwiderstehlich zu sein pflegt. Und wo etwa ein wirklicher Vorzug zu konstatieren wäre, kommt er nicht auf das größere Genie oder die größere Kunst unserer überrheinischen Konkurrenten, sondern ist die Folge gewisser günstigerer Verhält-

nisse, unter denen sie arbeiten dürfen und die ich oben bereits angedeutet habe. Ist — um es mit einem Worte zu sagen — die Folge eben jener politisch-socialen Centralisation des französischen Lebens, an deren Vorteilen auch die Romandichter — und diese vor allen — participieren, und die ihnen verstattet, in einem scheinbar kleinen Ausschnitt doch gewissermaßen das in allen seinen am weitesten auseinander liegenden winzigsten Teilen von centripetaler Kraft energisch durchdrungene Ganze zu schildern.

Dieses eigentümliche Verhältnis dürfte denn auch der Grund sein, weshalb jene scharfe Scheidung zwischen Roman und Novelle, die bei uns im Princip wenigstens anerkannt ist und meistens auch in der Praxis beobachtet wird, bei den Franzosen weder principiell zu bestehen scheint, und ganz gewiß, falls sie besteht, nur eine laxe praktische Anwenduug findet. Wenn Paul Heyse, wenn Gustav Freytag sich zum Schreiben setzen, wissen sie so sicher, ob das, was sie vorhaben, eine Novelle ist oder ein Roman, wie ein Baumeister, ob er das Fundament zu einem Palais oder einer Villa legt; ich zweifle daran, daß selbst die kunstverständigsten unter den französischen Dichtern in dem analogen Momente sich der entsprechenden klaren Einsicht in ihre eigenen Intentionen erfreuen. Nun mag aber der Dichter in gewissen zaghaften Stunden mit Schiller gern seine ganze Aesthetik für einen einzigen praktischen Hand- und Kunstgriff hingeben — die theoretische Schulung kommt dennoch der Kunstübung auf das herrlichste zu gute. Und so ist es gewiß kein Zufall, daß wir neben unserer eigentlichen Roman-Litteratur eine Novellen-Dichtung haben von einer Fülle und stilvollen Schönheit und Reinheit, mit der sich, was andere Nationen in diesem Genre erzeugen, auch nicht annähernd messen kann.

Umgekehrt entspricht in Frankreich der geringen Neigung, über die Grenze zwischen Roman und Novelle ästhetische Unter-

suchungen anzustellen, eine gewisse Laxheit in der poetischen Praxis, die, wie wir sehen werden, von den übelsten Folgen ist. Natürlich wird der Kundige auch dort eine lange Reihe von ganz eigentlichen Romanen zu verzeichnen haben und eine nicht geringe Anzahl von Produkten der erzählenden Muse, die nach Inhalt und Form als Novellen anzusprechen sind. In der ungeheuren Masse aber der Produktion gerade auf diesem Gebiete möchten jene Fälle, wie zahlreich immer, doch nur als Ausnahmen anzusehen sein, während die Regel durch das Vorherrschen eines ganz eigentümlichen Erzeugnisses konstituiert wird, dessen Art und Natur zu untersuchen und womöglich festzustellen die Aufgabe dieses Abschnittes ist.

Es wird kaum möglich sein, die charakteristischen Eigenschaften jener Produkte im Genaueren anzugeben, ohne zugleich die Gründe anzudeuten, aus denen ihre Entstehung herzuleiten sein möchte.

Ein guter Roman kann nicht wohl anders als einen gewissen, d. h. beträchtlichen Umfang haben. Dieser, aus dem Wesen der Kunstgattung resultierende Satz wird durch die Wirklichkeit der epischen Produktion durchaus bestätigt. Wie wäre es auch anders möglich? wie könnte der Dichter zu jener Breite und Weite der Weltübersicht gelangen, auf die es ihm in erster und letzter Linie ankommt, wollte man ihn im Stoff beschränken? Und wo bliebe der Dichter, der Künstler, ich meine: wie könnte er seine specifische Tugend dokumentieren, wollte er diesen weitschichtigen Stoff nicht bis in die kleinsten Einzelheiten formen, d. h. zur Darstellung bringen? Dieses Darstellen aber ist eben ein gar schwieriges Ding, das eine starke Phantasie, eine subtile Hand, vor allem eine nimmermüde Energie erfordert. Und ist ebenso ein sehr langwieriges, auf die nach- und mitschaffende Phantasie eines geduldigen Hörers oder Lesers rechnendes, wovon man sich in und an den Werken eines Homer,

eines Cervantes, eines Goethe und anderer Epiker ersten Ranges sattsam überzeugen kann.

Ist aber Langwierigkeit und Umständlichkeit die unausrottbare Natur des epischen Geschäftes, so liegt von vornherein die Vermutung nahe, daß es für die rasch zum Ziele strebende Lebhaftigkeit des französischen Naturells im ganzen wenig geeignet ist. Ich meine, daß dieser Vermutung der Stand der französischen Romanlitteratur alles in allem entspricht. Und die Bestätigung würde noch viel evidenter sein, käme dem französischen Romandichter nicht die oben angedeutete Gunst der Verhältnisse, unter denen er arbeiten darf, so auffallend zu Hülfe; und erhöhte er diese Gunst nicht noch willkürlich dadurch, daß er es eben, wie ich es ausdrückte, mit seiner Aufgabe leicht nimmt, d. h. sich seine Ziele nicht hoch steckt, hartnäckig seine Menschen und Dinge nur von der einen Seite sieht und schildert, unbekümmert darum, ob er sich der epischen Todsünde schuldig macht und uns ein Advokaten-Plaidoyer giebt, anstatt eines objektiven richterlichen Resumé. Oder wollen wir anstatt Advokat „Staatsanwalt“ sagen, so käme das freilich in der Sache auf dasselbe heraus, verstattete uns aber die Exemplifikation auf ein Musterexemplar für unsere Ansicht: auf Zola, der in dem ungeheuren Kampf der zerstörenden und der schaffend-erhaltenden Gewalten nur die ersteren in ihrer minierenden Thätigkeit zeigt — als ob die Welt durchaus Ahrimans sei, nachdem er endgültig über den herrlichen Ormuzd triumphiert; — und dessen Willensenergie und bedeutendes Können infolge dieser einseitigen Verwendung nur dazu dienen, die Grellheit und Schiefheit seines sogenannten Weltbildes bis zur Unerträglichkeit zu steigern. So würde denn Alphonse Daudet, trotzdem er wahrlich vor dem Reich der Schatten keine schwächliche Furcht hat, aber doch auch die Sterne liebt und gerne zu ihrem milden und versöhnenden Glanz aufschaut, seinem robusten Nebenbuhler alle Wege überlegen sein, wenn bei ihm

die Kunst zu komponieren mit dem eminenten Darstellungstalente gleichen Schritt hielte.

Aber einseitig, oder doch nicht immer zu reeller künstlerischer Höhe sich erhebend, wie das Wirken dieser beiden Schriftsteller ist — sie lassen weit hinter sich die zeitgenössischen landsmännischen Konkurrenten, die sich ihre Ziele so viel näher stecken und denen in der Erstrebung selbst dieser näheren Ziele noch oft genug der Atem ausgeht.

Das Charakteristische aller derer, welche in diese große Kategorie gehören, ist folgendes. Ihre Kraft reicht von vornherein nur zur Novelle aus, d. h. also zur Darstellung eines kleineren, scharf begrenzten Ausschnittes des großen Weltgetriebes. Daraus wäre ihnen ja nun gewiß kein Vorwurf zu machen, verbände sich damit die rechte Einsicht und vermöchten sie jenen Ausschnitt, zu dessen Darstellung das Maß ihrer Kraft ausreichte, auch wirklich scharf abzugrenzen. Das ist aber keineswegs der Fall. Es fehlt ihnen an jener Einsicht; es fehlt an dem ausgebildeten Gefühl und Takt für das Schickliche in den verschiedenen Genres der Kunst. Die französischen Romanciers nehmen durchschnittlich zu viel Stoff, legen ihre Bilder zu groß an, so groß, daß dieselben bei allseitiger konsequenter Durchführung — d. h. wenn der Dichter, wie es seine Künstlerpflicht ist, darstellen und nur darstellen wollte, — einen beträchtlichen Umfang gewinnen, d. h. einen Roman geben würden.

Aber eben dieser beträchtliche Umfang, den vorauszusehen er noch gerade Ueberlegung genug hat, geniert ihn aufs äußerste. Er weiß, daß er seinem immer nach Neuem gierigen, indolenten Publikum nicht viel, d. h. nicht mehr als höchstens einen mäßig starken Band zumuten darf. Vielleicht ist damit auch das Arbeitsquantum gegeben, welches er dem eigenen Fleiß, der eigenen Ausdauer aufzubürden wagt.

Wie hilft sich nun der geschickte Mann aus dieser üblen Lage?

Er teilt seinen „Roman" in zwei Teile: in eine Vorgeschichte und in die Geschichte, die er eigentlich erzählen will, d. h. auf die es ihm einzig und allein ankommt, weil er sich nur von ihr den nötigen Erfolg verspricht.

In jenem ersten Teil: der Vorgeschichte, werden die Lebensläufe der Hauptpersonen bis zu dem Momente, wo die eigentliche Geschichte anhebt, kursorisch erzählt; die Verhältnisse, in welchen sie zu einander stehen, in den springenden Punkten markiert. Alles in allem also ein Prolog, auf welchen dann das Stück folgt.

Natürlich ist das Stück aus einem ganz anderen Ton als der Prolog, wie man leicht erkennen wird, durch eine Vergleichung der folgenden Anfänge des ersten und zweiten Kapitels des Romans, dessen Titel ich in die Ueberschrift dieses Aufsatzes aufgenommen, weil er mir zunächst zu diesen Bemerkungen Veranlassung gegeben, und ich im Verlaufe der Untersuchung noch wiederholt auf denselben zurückzukommen gedenke.

Erstes Kapitel:

„In einem sehr alten und sehr weitschweifigen Hotel der Rue St. Dominique hat sich seit dem Jahre 1875 das Haus Desvarennes eingerichtet, eines der bekanntesten des Pariser Handels und der angesehensten der französischen Industrie. Die Bureaux nehmen die beiden Seitenflügel ein, die nach dem Hof gehen und ehemals als Kommuns dienten, als die edle Familie, deren Wappen über der Thorfahrt gemeißelt ist, noch Eigentümer des Grundstückes war. Madame Desvarennes bewohnt das Hotel, das sie prachtvoll hat restaurieren lassen und in dessen großen und hohen Räumen sie mit einem sehr sicheren Geschmack wahrhaft bewundernswerte Kunstgegenstände aufgehäuft hat. Ein gefährlicher Rivale der d'Harblay, der Groß-Müller von Frankreich, ist das Haus Desvarennes eine ökonomische und politische Macht. Verlangt in Paris Auskunft über seine Solidität — man wird euch sagen, daß man ohne Gefahr 20 Millionen

auf die Unterschrift des Chefs des Hauses vorschießen kann. Und der Chef des Hauses ist eine Frau.

Diese Frau ist merkwürdig u. s. w."

Dies Und-so-weiter geht in unserm Falle bis S. 26 und zum Schluß des ersten Kapitels, uns die ganze Entstehungsgeschichte des kolossalen Desvarennes'schen Vermögens mitteilend: wie klein Herr und Frau Desvarennes angefangen haben, oder eigentlich nur die Frau, da der Mann eine Null gewesen; wie sie sich von einer einfachen Bäckerin zu der Lieferantin aufgeschwungen, die halb Paris mit Mehl versorgt; wie die Leutchen lange keine Kinder gehabt; ein verlassenes Kind angenommen; dann noch selbst mit einem Töchterchen beschenkt worden, das die Mutter (der Vater ist unterdessen gestorben) an einen jungen Schützling und Freund des Hauses verlobte, während die andre junge Dame hinter dem Rücken der Pflegemutter ein Verhältnis mit einem vagierenden polnischen Fürsten anknüpft — eben dem, nach welchem sich die Geschichte nennt: Serge Panine — und den sie dann auch in der Familie vorstellt. „So geschah es, daß unter dem unscheinbarsten Vorwande der Mann in das Haus trat, welcher dort eine so bedeutende Rolle spielen sollte."

Ende des ersten Kapitels.

Zweites Kapitel:

„An einem Maienmorgen des Jahres 1879 stieg ein junger, sehr elegant gekleider Herr aus einem trefflich gehaltenen Coupé vor der Thür des Hauses Desvarennes aus. Der junge Herr schritt lebhaft an dem uniformierten, mit einer Militärmedaille dekorierten Portier vorüber, der sich immer unmittelbar neben dem Eingang hielt, um die Leute, welche in die Bureaux wollten, zurecht zu weisen. Er drückte auf den geschickt verhüllten Knopf einer kleinen durch die Mauer gebrochenen Thür. Die Feder schnappte; und der sich öffnende Eichen-Flügel ließ den Besucher durch, der sich nun in einem Vorzimmer befand, auf

welches mehrere Gänge mündeten. Tief in einem großen Fauteuil saß ein Angestellter des Bureau, der ein Journal las und nicht einmal ein zerstreutes Ohr lieh den im leisen Tone geführten Unterhaltungen eines Dutzend von Leuten, die eine Audienz wünschten und ungeduldig darauf warteten, daß an sie die Reihe käme. Der Angestellte, als er den jungen Herrn durch die geheime Thür eintreten sah, ließ sein Journal auf das Fauteuil fallen, nahm schnell sein schwarzsammetnes Käppchen ab und machte zwei Schritte vorwärts mit dem Ansatz eines Lächelns auf den Lippen.

— Guten Tag, mein alter Felix, sagte der junge Herr mit einem freundschaftlichen Gruß zu dem Angestellten, ist meine Tante da?

— Ja, Herr Savinien, Madame Desvarennes ist in ihrem Bureau, aber u. s. w. u. s. w."

Ich wiederhole: die Verschiedenheit des Tones der Mitteilung, dessen sich der Autor in dem ersten Kapitel bedient, und des andern, welchen er hier im zweiten Kapitel anschlägt, ist zu auffallend, um nicht auch von dem weniger geübten Ohre sofort bemerkt zu werden. Es ist der farblose, der pragmatischen Relation und der kolorierte der eigentlichen Darstellung, — viel weiter voneinander unterschieden, als etwa ein Oelgemälde von einem Stahlstich oder Holzschnitt, das denselben Gegenstand darstellt. Denn jene Mitteilung in Form der Relation stellt eben nicht dar, führt uns nicht das Objekt selber vor, sondern bezeichnet es nur; markiert die Verhältnisse, in welchen die Objekte zu einander stehen; und verhält sich daher zu der eigentlichen Darstellung, welche uns die Objekte selbst giebt, wie die topographische Karte einer Landschaft zu der Landschaft selbst, wie sie aus dem Pinsel des Malers hervorgeht. Nicht weniger offenbar ist der Grund, weshalb sich der Autor dort jener, hier dieser Mitteilungsmethode bedient. Dort — im ersten Kapitel — wollte

er im Fluge einen langen Weg durchmessen, hier will er uns Schritt für Schritt einen verhältnismäßig kurzen führen. Ein Festzug also gleichsam, welchem der vorsichtige Veranstalter eine Erklärung vorausschickt: was dasselbe im ganzen bedeutet, wie er zusammengesetzt ist, welches die einzelnen Abteilungen, welches die Hauptpersonen sein werden; woran man dieselbigen erkennen kann, und wodurch sie die ersten Stellen im Zuge verdienen: „Diese Mutter hatte für die späte Frucht ihres Leibes eine jener exklusiven glühenden tollen Leidenschaften, wie sie Tigerinnen für ihre Jungen haben .... Diese Autokratin, die Widerspruch niemals hatte ertragen können, und vor der sich ihre Umgebung willig oder nicht willig beugte: wurde nun ihrerseits gegängelt. Die Bronze ihres Charakters wurde zu Wachs zwischen den rosigen Händchen ihres Töchterchens ...“

Habt ihr wohl aufgepaßt? habt ihr verstanden? ahnt ihr bereits, was diese tolle Leidenschaft aus der Mutter machen wird, nachdem sie sich durch ihre wächserne Nachsicht zu irgend einer irreparabeln Thorheit hat verleiten lassen? Natürlich ahnt ihr es; nur daß ihr es, Gott sei Dank, nicht genau wißt; denn wozu wäre sonst der Festzug selbst? wozu die Mühe und Arbeit der noch restierenden vierhundert und einigen Seiten?

In der That, wozu wären sie, wenn der Autor in demselben Tone fortfahren wollte? Hatte er bisher zur Mitteilung eines Materials, das, wenn man es nach der Zeit messen will, ein volles Menschenalter mindestens umfaßt, 26 Seiten gebraucht, so könnte er für die nun folgenden Ereignisse, die sich innerhalb eines halben Jahres abspielen, ohne auch nur einen wichtigen Nebenumstand auszulassen, gut und gern mit einem halben Bogen auskommen. Das sollten sich doch jene klar machen, welche in jener kühlen, farblosen Mitteilungsmethode womöglich den Triumph der Objektivität bewundern. Sie sollten sich klar machen, daß dies die Objektivität des Historikers, des Sitten-

schilderers ist, aber nicht die des epischen Dichters; daß es gewiß eine Kunst ist, in jener Weise gut zu berichten, nur beileibe nicht die epische Kunst, überhaupt keine im ästhetischen Sinne; und daß sie, die jener Methode das Wort reden, die Schuld tragen, weshalb Schriftsteller, die über gar keine oder doch ganz ungenügende Darstellungsmittel verfügen, sich fort und fort in die Zunft der berufenen Romandichter drängen, ohne daß man sie hinausweisen, ihnen den Beweis ihrer Stümperhaftigkeit führen könnte. Sind sie ja — nach jenen Kritikern — in ihrem vollen Rechte, wenn sie in ihren sogenannten Romanen was sie darzustellen nicht die Kraft haben, berichten; und weil sie denn einmal ins Berichten gekommen, d. h. sich andauernd einer Form bedienen, die im ästhetischen Sinne gar keine ist, auch solche Dinge in ihren Bericht ziehen, die sich faktisch nicht mehr darstellen lassen: alles mögliche Wissenswürdige oder auch nicht Wissenswürdige, was sie gern an den Mann bringen möchten, und das — wenigstens wie es hier geboten wird — mit der Poesie nicht nur kein halbbrüderliches, sondern überhaupt gar kein verwandtschaftliches Verhältnis mehr hat. Darf man sich da wundern, wenn das Publikum ewig über das, was es von dem Roman fordern darf und muß, im Unklaren bleibt? und Leute, die sich schämen würden, in der Malerei oder Musik nicht das Bedeutende und Echte vom Flachen und Nachgeahmten, Anempfundenen unterscheiden zu können; die auch nicht auf die Kritik des nächsten Tages zu warten brauchen, um zu wissen, ob sie am Abend vorher ein gutes oder schlechtes Theaterstück gesehen haben, einem Roman gegenüber völlig ratlos sind; die Frage nach dem Kunstwert desselben, als außer ihrer Urteilssphäre liegend, entschieden ablehnen, und höchstens zu konstatieren wagen, ob sie das Buch mit Interesse gelesen haben oder nicht? . . .

Ich weiß sehr wohl, daß die durch und durch prosaischen Vorgeschichten, wie ich sie hier zu charakterisieren versucht habe,

keineswegs ausschließlich eine fehlerhafte Eigentümlichkeit der französischen Romanschreiber sind — es würde leider nicht schwer halten, aus der deutschen Romanlitteratur (von der verwilderten englischen ganz zu schweigen) Beispiele der in Frage stehenden ästhetischen Versündigung in betrübend großer Zahl zusammen zu stellen. Aber ich glaube nicht zu irren, wenn ich behaupte, daß unsere Nachbarn in dem prickelnden Bestreben, möglichst schnell zu dem zu gelangen, was ihnen als die eigentliche Sache erscheint, und in ihrer ästhetischen Kurzsichtigkeit, die nicht bemerkt, daß jenes, was sie da vorher treiben, entweder nicht zur Sache gehört und dann wegzulassen ist; oder zur Sache gehört, und dann freilich nicht weggelassen werden darf, aber wohl: mit derselben verarbeitet werden muß — und ohne den von ihnen so gefürchteten Kraft- und Zeitaufwand nicht verarbeitet werden kann — ich sage: daß unsere Nachbarn aus Eitelkeit und Kurzsichtigkeit am häufigsten und schwersten in diesen Fehler verfallen. — Hat sich doch selbst der feinsinnige, meistens echt poetische Alphonse Daudet nicht von demselben frei zu halten gewußt, obgleich sein ästhetisches Gewissen sich dagegen sträubt, und er dann eine löbliche, aber erfolglose, oder doch nicht hinreichend erfolgreiche Anstrengung macht, sich auf dem engen Pfade ästhetischer Tugend zu erhalten. Sein berühmtester Roman „Fromont jeune“ bietet dafür ein überaus charakteristisches Beispiel.

Man erinnert sich des ersten Kapitels: jener köstlichen Schilderung des Hochzeitsfestes vom braven Risler und der kleinen Chèbe. Das ist ein Leben, eine Bewegung von jenem rührenden: „Madame Chèbe . . je suis content!“ das der gute Mensch seiner Schwiegermutter beim Nachtisch zuflüstert, bis zu dem Moment, wo Sidonie in der Balkonthür ihres neuen glänzenden Heims steht und nach dem Mansardenfenster hinaufschaut: dem Fenster des Treppenflurs, an dem ihre Eltern wohnten . . .

„Das Flurfenster!“

„Wieviel Erinnerungen nur das Wort schon in ihr wach rief! Wieviel Stunden, wieviel Tage hatte sie da zugebracht, um nach der Fabrik hinüber und hinab zu blicken! Selbst in diesem Augenblick glaubte sie da oben das blasse Gesichtchen der kleinen Chèbe zu sehen, und innerhalb des Rahmens dieses Fensters der Armut zog ihre ganze Kindheit, die trübselige Jugend eines Pariser Mädchens aus dem Volke an ihrem inneren Blick vorüber.“

Der Kunstgriff ist bekannt. Der Autor bringt die betreffende Person in eine Situation, die sie einladet, jenes Stück Leben, das der Leser kennen muß und dessen Darstellung doch zu lange aufhalten würde, in der Erinnerung zu durchlaufen. Jede Kunst hat solche Hülfsmittel, gegen deren Anwendung nichts einzuwenden ist, da nicht künstlerische Willkür, sondern technische Nötigung sie geboren hat. Das entbindet freilich den Künstler nicht von der Pflicht, mit diesen Mitteln streng hauszuhalten, sie eben auch nur im Notfalle und selbst dann mit der nötigen Diskretion zu gebrauchen. Wir wissen wohl, daß der Dichter, wollte er nie „die Bescheidenheit der Natur“ verletzen, schwerlich jemals mit seiner Aufgabe zu Ende käme. Er soll überall bis an die äußerste Grenze des Möglichen vordringen dürfen. Aber darüber darf er nicht hinausgehen, darf nichts gegen die Natur zu unternehmen wagen. Und so müssen jene Erinnerungen der betreffenden Person wenigstens natürlich zu kommen scheinen; sie darf nicht länger bei denselben verweilen, als es ihr Seelenzustand und die Situation erlauben. Auch wäre es gegen die psychologische Erfahrung, wenn die Erinnerungen allzu deutlich wären, wenn sie nicht wie dissolving views durch die Seele glitten: im Dämmerschein — selbst solche Momente, die in der Wirklichkeit nur allzu grell beleuchtet gewesen waren. Vor allem aber müssen es wahr und wahrhaftig die Erinnerungen der Person, dürfen es nicht

Dinge sein, die sie gar nicht wissen oder doch nicht so wissen kann.

Das alles liegt auf der Hand — der Kinderverstand, scheint es, müßte es begreifen. Und doch hat Daudet in diesem Falle so ziemlich gegen alle von uns angeführten natürlichen Bedingungen gesündigt. Die Erinnerungen der einstigen „kleinen Chèbe“, jetzigen Madame Risler ainé, gehen durch vier Kapitel und 64 Seiten bis zum Ende des ersten Buches! Das ist zu viel, viel zu viel selbst für die rapideste Erinnerung! Die Geschichte kann der jungen Frau, die da in der offnen Balkonthür in die Nacht hinein, zu dem Mansardenfenster der elterlichen Wohnung emporstarrt, — und gewähren wir der poetischen Lizenz den freiesten Spielraum — nicht so, und zum Teil überhaupt nicht durch die Seele gehen. Diese Geschichte träumt nicht Sidonie Risler, geborene Chèbe — sie erzählt der sentimentale, der sarkastische, der gefühlvolle, der witzige Alphonse Daudet — erzählt sie in seiner Weise, in seinem Tone. Und er ist so bei der Sache, daß er der Person, aus deren erinnerndem Geiste heraus sich das doch alles gestalten soll, zeitweise völlig vergißt, und zuletzt (auf S. 80) nur mit einem „Et voilà comme il se fait que le soir de son mariage la jeune Mad. Risler“ — d. h. mit einem unkünstlerischen Salto mortale zu derselben zurück gelangen kann.

Alles in allem also, wenn auch ausgehend von einem vornehmeren Geiste und mit dem Versuch wenigstens, eine künstlerische Wendung zu nehmen, hier wiederum ein Beispiel jener leidigen Gepflogenheit der französischen Romanschreiber: der eigentlichen Geschichte eine andre vorangehen zu lassen, welche jener als Einleitung dienen, dem Autor (wie er meint) die Hände zu seinem Hauptgeschäft frei machen und ihm erlauben soll, dasselbe möglichst glatt und zugleich wirkungsvoll auszuführen.

Wenn das doch nur geschähe! wenn wir doch nun wenig-

stens aus der prosaischen Einleitung, die wir über uns ergehen lassen mußten, definitiv heraus wären; uns von jetzt an einer rein künstlerischen Darstellung erfreuen könnten!

Das ist aber leider keineswegs der Fall. Alle Augenblicke nimmt der Autor den Freibrief zurück, welchen er seinen Personen gegeben. Mögen sie immerhin versuchen wollen, sich auf ihre eigenen Füße zu stellen, sich durch ihr Thun über sich selbst auszuweisen! Erscheint eine derselben in dieser löblichen Absicht auf dem Plan, flugs ist der diensteifrige Autor hinter ihr her, schildert sie uns vom Kopf bis zu den Füßen, giebt uns eine Analyse ihres Charakters, ihrer Denkungsart und eine längere oder kürzere Relation ihres Lebenslaufs bis zu dem gegenwärtigen Augenblick. Diese rohe, kläglich kindische Manier, durch die sich bei uns nur noch Stümper und Dilettanten der Erzählungskunst kennzeichnen, wird bei den Franzosen selbst von ihren besten Autoren nicht verschmäht, und wird in unserm „gekrönten" Roman ausgiebigst angewandt.

Hier ein Beispiel für viele.*)

Die Hauptperson, eben jene Madame Desvarennes, sitzt in ihrem Bureau und besorgt ihre Korrespondenz. Ihr Faktotum, ein gewisser Herr Maréchal, erscheint. Nun heißt es weiter:

„Hinter ihm kam ein starker, untersetzter, luxuriös gekleideter Mann, schwerfälligen Ansehens. Sein sehr braunes, mit einem groben Bart eingerahmtes Gesicht, seine von den buschigen Brauen überragten Augen gaben ihm für den ersten Augenblick etwas sehr Hartes, Strenges. Aber diesen Eindruck hob sein Mund sofort wieder auf. Seine fleischigen, sinnlichen Lippen verrieten wollüstige Neigungen. Hätte ein Adept Lavaters oder Galls seine Finger über die Schädel-Protuberanzen des neu Angekommenen gleiten lassen, würde er das Zeichen der Verliebtheit

*) Serge Panine p. 47.

außerordentlich entwickelt gefunden haben. Dieser Mann, einmal von Liebe erfaßt, mußte wahnsinnig lieben.

— Guten Tag, verehrte Frau, sagte er in vertraulichem Tone, indem er auf Madame Desvarennes zutrat.

Die Frau hob lebhaft den Kopf und sagte mit freundschaftlicher Stimme:

Ach! Sie sind's, Cayrol! Das trifft sich gut; ich wollte gerade nach Ihnen schicken.

Jean Cayrol, aus dem Cantal gebürtig, war in den rauhen Bergen der Auvergne aufgewachsen. Sein Vater — — —"

Folgt nun das curriculum vitae des Mannes nebst eingeflochtener specieller Analyse seiner physischen, moralischen, intellektuellen Eigenschaften. Wir erfahren, daß er stark ist „wie ein Stier", „sehr intelligent", „ein ausgezeichneter Financier", „gierig nach Reichtümern", aber entschlossen, „lieber zu sterben, als sich durch unehrliche Mittel zu bereichern."

Wenn der Leser den Mann jetzt noch nicht kennt, so ist es gewiß nicht Schuld des Autors!

Und das alles wird uns auf mehreren Seiten mitgeteilt, während die betreffenden Personen in der angedeuteten Situation verharren müssen, und ihre eingefädelte Unterhaltung nicht um eine Linie aus der Stelle rückt!

Nicht genug damit. Es handelt sich in diesem Augenblick hauptsächlich um das Verhältnis des „Ankömmlings" zu Serge Panine, dem Titelhelden; und da der Autor nach dieser Seite nicht hinreichend vorgesorgt hat oder zu haben glaubt, läßt er lieber Frau Desvarennes und Herrn Cayrol noch ein paar Seiten länger in der Schwebe, als daß er jenes Geschäft nicht zuvor besorgte, wobei es denn natürlich an einem Porträt des „schönen Serge" und anderen Indiskretionen nicht fehlen wird.

„Er war wirklich bewunderungswürdig, dieser Panine, mit seinen Augen, deren Blau so rein war, wie bei einem jungen

Mädchen, und seinem langen blonden Schnurrbart, der zu beiden Seiten seines rosigen Mundes herab hing. Dabei eine wahrhaft königliche Haltung, den Abkömmling eines altadligen Geschlechts verkündigend. Eine allerliebste Hand u. s. w.

„Seine Geschichte war in Paris sehr bekannt. Er war geboren in jener Provinz Posen, welche Preußen, dieser Haifisch Europas, gewaltsam annektiert hatte u. s. w. u. s. w."

Noch immer ist das Vertrauen des Autors auf die Geduld des Lesers nicht erschöpft. Es fällt ihm ein, während derselbe (und das vorgeführte Paar) begierig auf Fortsetzung jener angefangenen Unterredung warten, daß eben dieselben Personen vor längerer Zeit über dasselbe Thema, das sie jetzt (vermeintlich) beschäftigen wird, eine Unterredung gehabt haben. So wird denn in die unterbrochene Unterredung jene vorhergegangene wörtlich eingeschoben. Endlich nach vollen elf Seiten, sind alle Regisseurgeschäfte erledigt, und die jäh sistierte Scene kann weiter gespielt werden.

Hier nun drängen sich ein paar Fragen auf.

Hat der gekrönte Autor keine Ahnung davon, wie tief er in den Augen des Kenners herabsinkt, wenn er in einer Weise erzählt, die man selbst dem grünsten Anfänger nicht durchgehen lassen würde, und zu welcher (was das Beschämendste für ihn sein möchte) ein wirkliches Talent niemals greift, auch nicht bei seinen ersten Versuchen?

Oder: wenn er eine Ahnung davon hat, und es also nur die Not sein kann, die ihn zu so kläglichen Mitteln greifen läßt, ist diese Not vorhanden? oder, anders ausgedrückt: war die Einleitung nicht vollständig genug, so daß er hier (in der nun ernsthaft begonnenen Aktion) in jenes Vorstadium zurückgreifen mußte?

Auf die erste Frage ist zu antworten: schwerlich hat er eine Ahnung von der ästhetischen Erbärmlichkeit seiner Technik, so

wenig wie das Publikum von Fehlern, die so groß und häßlich sind, daß sie, wenn man sie ins Musikalische oder Malerische übersetzte, das damit behaftete Musikstück oder Gemälde unweigerlich von einem Konzertsaal, von einer Ausstellung ausschließen würden.

Die zweite Frage ist nicht so einfach zu beantworten, da sich schwer nachweisen läßt, in wieviel ganz unnötige Not den Autor eben jener Mangel an Formgefühl und technischer Routine verwickelt, der ihn hier zu unerlaubten Mitteln greifen, dort erlaubte Mittel zu stark anwenden läßt; ein andermal wieder auf einem Umwege nach einem Ziele treibt, das ihm gar nicht entgehen könnte, wenn er ruhig seine Straße zöge.

So darf man behaupten, daß die „Einleitung“, wie sie durchweg unkünstlerisch, so auch zum Teil unnötig ist; daß vieles von dem, worüber der Autor uns aufklären zu sollen meint, aus dem Folgenden fraglos mit vollkommener Klarheit sich ergeben würde; vorausgesetzt, daß es ihm gefallen hätte, den Plan der eigentlichen Geschichte ein wenig zu erweitern; und freilich dann auch möglich gewesen wäre, dieselbe — ein wenig besser zu erzählen.

Wie er es angefangen, und bei dem Maße der Technik, über das er zu verfügen hat, muß man allerdings sagen: die Einleitung ist nicht zu lang, sondern: ist nicht lang, nicht ausführlich genug. Es mußte die Vorgeschichte des „schönen Serge“ und so noch eine ganze Reihe von Vorgeschichten mit hinein gezogen werden, bevor der Autor wirklich seinen Zweck erreichen und die letzten Kapitel des Romans, dessen überreicher Stoff ihm soviel Mühe und Arbeit gemacht, ohne Unterbrechung glatt hintereinander weg erzählen konnte.

Denn dies ist der richtige Ausdruck für die Sache: diese Romane sind nur die letzten Kapitel von Romanen, deren übriger Stoff in Form der vielbesprochenen Einleitung und

jener eingestreuten ungeschickten Erklärungsepisoden wohl oder übel, d. h. mehr übel, als wohl, wenn nicht bewältigt, so doch auf die Seite geschafft wird.

Aber, möchte hier jemand einwerfen, wäre da nicht die Bezeichnung „Novelle“ als eine geläufigere und die Sache doch auch deckende besser?

Der Einwurf ist nicht ohne scheinbare Berechtigung und verdient deshalb eine ernstliche Prüfung.

Die Aehnlichkeit zwischen der in Frage stehenden Sorte von Romanen und der Novelle springt in die Augen. Da ist zuerst, — in den meisten dieser Romane wenigstens — nur eine geringe Anzahl von Hauptpersonen, die von einer womöglich noch geringeren Begleitschar von Nebenpersonen unterstützt wird — gerade wie es die Novelle liebt. Da brauchen wir nicht über das geheimnisvolle Wesen der Menschen lange zu grübeln: sie treten fix und fertig, so zu sagen, vor uns hin; ja der Hauptaccent des Interesses fällt nicht sowohl in das Wesen und den Charakter der Menschen, als in die Peripetien des Konfliktes, der aus dem Kontakt dieser fertigen Menschen resultiert, und auf dessen Katastrophe mit möglichster Kraft hinzuarbeiten, die einzige, jedenfalls die hauptsächlichste Aufgabe des Dichters scheint — alles genau so, wie wir es bei der Novelle zu fordern und zu finden gewohnt sind. Und daß die etwaige Länge eines derartigen spannenden Romanes die Bezeichnung Novelle unmöglich machte, kann man gewiß nicht behaupten, angesichts der modernen Novelle, welche die lakonisch-knappe Vortragsweise früherer Zeiten längst überwunden, sich längst auf die Darstellung der kompliziertesten Seelenzustände und Konflikte eingelassen hat, ja, dieselben mit Vorliebe aufsucht und zur Bewältigung dieser ihrer größeren Vorwürfe natürlich auch umfangreicherer Mittel, besonders eines größeren Raumes bedarf.

Um bei der Erwiderung dieser Einwürfe mit dem letzten

Punkte zu beginnen, so muß zugestanden werden, daß aus dem äußeren Umfang einer Erzählung in der That nur mit großer Unsicherheit auf die ästhetische Kategorie derselben geschlossen werden kann. Kommt es doch auch bei uns nicht selten vor, daß der Titel „Roman“ wirklich nur eine Konzession an den Leser ist, der sich wundern möchte, eine ausgedehnte Geschichte als Novelle bezeichnet zu sehen, die man doch, rein ästhetisch genommen, so nennen müßte, weil sie alles in allem — trotz ihrer echt modernen psychologischen Akribie und Vertiefung in die Abgründe der Menschennatur, — der Goethe'schen Definition der Novelle entspricht, d. h. „eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“ ist.*) Hat ja doch der Altmeister hier wieder einmal das Resultat einer langen ästhetischen Analyse auf die einfachste Formel gebracht; ist ja doch in der That die glaubwürdige Darstellung einer unerhörten d. h. höchst merkwürdigen Begebenheit die Aufgabe des Novellendichters. Eine Aufgabe, bei der alles andere, und wäre es an und für sich noch so interessant, dem einen Hauptzweck untergeordnet werden muß; die Charaktere der Betreffenden nur soweit in Betracht kommen, als die Möglichkeit und Wirklichkeit der Begebenheit darauf basiert; der Weltlanf — das Menschengetriebe im Großen — unbeachtet bleibt, oder doch nicht genauer beachtet wird, als es die Verständlichkeit jener Begebenheit unbedingt erfordert. Umgekehrt, wie der Romandichter gerade das Menschengetriebe, den Weltlauf erschöpfend darstellen möchte und sich nicht ohne Trauer und Wehmut bescheidet, wenn er sieht, daß er immer doch nur einen Teil seines Vorhabens auszuführen imstande ist. Und sich mithin, in Anbetracht der Verschiedenheit ihrer Aufgaben, Strebungen und Darstellungsmethoden, die Novelle und der Roman in der Dichtkunst voneinander unterscheiden möchten, wie etwa in der medizinischen Wissenschaft ein pa=

*) Goethe bei Eckermann (Gespräche I, 220): „Was ist die Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit.“

thologischer Einzelfall von der Pathologie des betreffenden Organs. Gewiß kann der Einzelfall ohne Kenntnis des Organs nicht begriffen werden und so weist auch jede Begebenheit — und je „unerhörter" desto eindringlicher — in das Ganze der Menschheit hinüber. Aber wie eine Monographie über einen besonders merkwürdigen pathologischen Einzelfall, ohne sich nur einen Schritt von ihrer Aufgabe zu entfernen — bei der strengsten Methode und knappsten Darstellung — den Umfang eines Lehrbuches erreichen oder gar übersteigen kann, das etwa das ganze betroffene Organ behandelt, — so wüßte ich in der That nicht, weshalb unter Umständen eine Novelle aufhören sollte, Novelle zu sein, weil sie an Umfang es mit den landläufigen Romanen aufnimmt. Daß es nicht die Regel sein wird, gebe ich eben so willig zu, als ich bereit bin anzunehmen, es werden Lehrbücher ganzer Disciplinen gemeiniglich die Monographien über Specialfälle an Bogenzahl übertreffen.*)

Ich hoffe nicht zu weit von unserm Thema abgeschweift zu sein. Es handelte sich um die Bestätigung der Richtigkeit des Einwurfs, daß die etwaige nach unsern Begriffen zu große Stärke jener Romane kein Hinderungsgrund sein würde, sie der Kategorie der Novelle beizuzählen, in welche sie ja auch andere wichtigere, aus ihrem Wesen geschöpfte Kennzeichen zu weisen scheinen: die geringe Anzahl ihrer Personen, der rapide auf die Katastrophe gespannte Lauf der Geschichte.

Indessen diese Kennzeichen sind in den von uns untersuchten Fällen nicht echt, weil die korrespondierenden Eigenschaften an einer ganz bestimmten Vorbedingung haften: an dem Vorhandensein jener „Einleitung". Die Einleitung ist zum

*) Eine erfreuliche Bestätigung der obigen Ansichten über die bedenkliche Unsicherheit des quantitativen Moments in der Unterscheidung von Roman und Novelle finde ich neuerdings in Fr. Th. Vischer's Altes und Neues III. Heft. S. 356, 357.

Teil unnötig, wie wir sahen; ist zum Teil nur eine Folge des technischen Ungeschicks ihres Autors. Aber nehmt sie ganz weg, und die „unerhörte“ Begebenheit wird zu einer unmöglichen d. h. zu einer, die wir nicht mehr verstehen; oder doch zu einer Monstruosität, die wir allenfalls noch verstehen, die uns aber in ihrer Auflehnung und Empörung gegen das ästhetische und moralische Gesetz so abscheulich dünkt, daß wir dem Autor dankbar gewesen wären, wenn er uns mit der Bekanntmachung derselben verschont hätte.

Der Autor hat uns für diese Behauptungen einen vortrefflichen Beweis in die Hand gespielt: er hat aus eben jenem Rest ein Drama gemacht. Wäre ihm nun diese Operation gelungen, d. h. das aus jenem Rest (ohne Hinzunahme weiteren Stoffes) geschöpfte Drama ein gutes, in sich selbst ruhendes, sich aus sich selbst erklärendes geworden, so würden wir den Rückschluß nicht nur machen können, sondern machen müssen, daß jener Rest allerdings eine Novelle ist; ebenso wie im anderen Falle (dem der nicht gelungenen Operation) die Beschaffenheit des Restes als eines Romans, respektive Romanfragmentes klar hervorträte.

Versuchen wir diese Sätze und den aus denselben gezogenen Schluß im einzelnen zu begründen und zu rechtfertigen.

Bekanntlich entgeht in Frankreich kaum noch ein bedeutenderes episches „ouvrage“ d. h. eines, das eine bedeutendere Sensation gemacht hat, der Umwandlung in ein Drama. Und es ist charakteristisch, daß die Operation meistens von dem Dichter selbst vorgenommen wird, als sei es ein restierender Teil seines Geschäftes, welches von vornherein auf diesen Abschluß hin angelegt war. Oft kann man sich des Eindrucks, daß dies wirklich der Fall, kaum erwehren.

Ich habe bereits, indem ich die Erzählungsmethode in unserm Roman (und tausend anderen französischen Romanen) zu schildern versuchte, das beständige Eingreifen des Dichters in den

natur- und kunstgemäßen Fortschritt der Geschichte und seine umständlichen Erläuterungen der Verhältnisse der Personen untereinander, seine detaillierten Analysen ihrer Charaktere u. s. w. — als „Regisseurarbeit" bezeichnet. Und glauben wir, wenn wir ihn so hantieren sehen, nicht in der That einen eifrigen Regisseur bei seiner Arbeit zu belauschen: wie er einem Mimen, dem er die rechte Phantasie und Fassungskraft nicht zutraut, die Rolle auszudeuten und anzupassen sucht: „Sehen Sie, Herr, (oder Dame) so und so muß Ihre Maske, so Ihre Miene, Ihre Geste sein, damit das Publikum, sobald Sie hier rechts aus der Coulisse treten, weiß, daß Sie ein Erzhalunke (respektive ein kompletter Engel) sind. Wie Sie das anfangen, und die Leute erst allmählich durch Ihr Thun, Ihr Reden in das Verständnis Ihres Charakters einführen wollen — es scheint, Sie sind ein denkender Künstler — alle Achtung! aber wir können das nicht brauchen; bei uns muß das schnell gehen; sonst langweilen sich die Leute, oder glauben, wenn Sie ihnen nicht von vornherein den rechten point de vue geben, sich von Ihnen an der Nase geführt, und wir haben den Schaden." — Wiederum gleicht es nicht der Arbeit eines Coulissenmeisters, wenn uns der Autor, so oft seine Personen den Schauplatz wechseln, erst die Scene aufbaut in Form oft seitenlanger Beschreibungen*), in denen uns kein Detail geschenkt wird bis zu den Möbelstoffen, von Räumen selbst, die wir im Laufe der Geschichte nicht ein einziges Mal betreten werden, und die der eifrige Mann (der hier vom Coulissenmeister zu einem Kastellan oder Tapezierer herabsteigt) uns nur bei dieser Gelegenheit (welche er sich selber macht) aufschließt, um sich an unserm blöden Staunen ob all der Pracht und Herrlichkeit zu ergötzen? Diesem Deskriptions-Luxus im schlechten epischen, von Lessing im Laokoon gebrandmarkten Stil der Be-

*) Siehe z. B. in unserm Roman die Beschreibung des Desvarennes'schen Stadthauses S. 99, und die Schilderung des Schlosses Cernay S. 157.

schreibung des Schildes, welchen Venus dem Aeneas bringt, entspricht genau die wiederum völlig unepische (aber echt dramatische) Dürftigkeit, mit welcher an anderen Stellen das Lokal (im weiteren Sinne) behandelt wird. Nachdem der Autor es einmal in der eben definierten Weise, so zu sagen: rein mechanisch festgestellt, kommt er nicht wieder, oder doch kaum jemals darauf zurück. Und gewiß niemals mit der Liebe des Epikers, der seine Personen, er mag wollen oder nicht, immer vor dem Hintergrunde, inmitten der Natur- und sonstigen Umgebung sieht; der es gar nicht lassen kann und nicht müde wird, die feinen Beziehungen zu berühren, anzudeuten und aufzudecken, in welchen der Mensch zu dieser Umgebung steht.

Indessen es bleibe schwierig oder sei unmöglich, im Einzelfalle zu entscheiden, wie weit der Dichter hier und in seiner übrigen Art den epischen Stoff anzufassen und zu bearbeiten mit vollem Bewußtsein auf einen bestimmten Zweck hinarbeitet, oder nur dem unwiderstehlichen Zuge folgt, der von außen her durch die Anforderungen der Mode, das Uebergewicht des Theaters auf ihn ausgeübt wird — in der Sache kommt es auf dasselbe hinaus, darauf: daß er, soviel an ihm war, gethan hat, um den letzten Schritt, den Uebergang auf die Bühne möglichst leicht, möglichst bequem, man möchte sagen: unumgänglich zu machen.

Nun aber ist es ein bekanntes Gesetz, daß dieser Schritt der Uebertragung eines Motivs aus einer Kunstgattung oder Species in die andere, so leicht und bequem er scheint, nur dann mit Erfolg gemacht werden kann, wenn zwischen den betreffenden Kunstsphären eine Verwandtschaft herrscht, die man wohl eine der Wahl nennen darf, da sie sonst toto genere verschieden sein mögen. So sehnt sich das Lied nach innigster Verbindung mit der Musik, die ja ihrerseits wieder Lieder ohne Worte dichtet, während bereits die Ballade, besonders die ausgeführtere, ihres

epischen Beisatzes wegen sich spröder zeigt, und die eigentlich epische Poesie kaum die geringste Hinneigung zur Kunst der Töne verrät. Wiederum mag ein rein dramatisches Motiv den Musiker mächtig ergreifen, und er versuchen, es in seine Sprache zu übertragen. Dann: wie oft hat nicht schon der Anblick eines schönen landschaftlichen Bildes, eines Porträts sogar, den Dichter zu Strophen begeistert, aus deren Wohllaut die Stimmung, die Anmut, welche der Maler in sein Werk zu legen verstand, widerklangen? Aber derselbe Dichter, und beherrschte er sein Organ, die Sprache, völlig, würde Unmögliches versuchen, wollte er die mystischen Tiefen einer Beethoven'schen Symphonie mit dem Worte ermessen, ebenso wie die vielstimmige Musik für die Gedankenschwere Schiller'scher Reflexionspoesie keinen adäquaten Ausdruck hätte.

Von der langen Reihe derartiger, bald einseitiger, bald gegenseitiger Attraktionen und Repulsionen interessieren uns hier nur zwei Verhältnisse, die, in welchen Roman und Novelle zu dem Drama stehen.

Glücklicherweise gehören sie zu den ausgesprochensten, so daß man aus ihnen Regeln abstrahieren kann, die kaum eine Ausnahme zulassen. Diese Regeln lauten:

Kein Romanstoff ist auch zugleich ein Dramenstoff, folglich kann kein Roman in ein Drama umgedichtet werden.

Ein Novellenstoff ist fast immer zugleich dramatisch; folglich kann beinahe jede Novelle in ein Drama umgedichtet werden.

Freilich wolle man unter „Romanstoff" — „Novellenstoff" nicht etwa jedes beliebige Material verstehen, das unter anderem in einem Romane, einer Novelle verarbeitet werden mag, sondern die Idee, welche dem Romane, der Novelle zu Grunde liegt, in denselben zum vollkommenen Ausdruck gebracht ist und in der dramatischen „Umdichtung" zu einem ebenso vollkommenen Ausdruck gebracht werden müßte. Das ist beim Roman

unmöglich, denn hier ist die Idee von einem solchen Umfange, ist so verästelt und verzweigt in Geist, Herz und Gemüt der vielen Individuen, die alle zusammenwirken müssen, damit das vom Dichter beabsichtigte Bild der Menschheit herauskommt; treibt das Gefaser ihrer Wurzeln so weit umher und so tief in den schweren Boden ganz bestimmter historischer, socialer Verhältnisse, deren Darstellung nötig ist, um jenem Bilde einen Charakter zu geben — der Dramatiker, der thöricht genug ist, diesen reichen Stoff, diese fruchtbare Idee auf seine Weise, mit seinen Mitteln reproduzieren zu wollen, erlahmt auf halbem Wege. Er mag von Glück sagen, wenn er den Teil, den er herausgegriffen, — vielleicht nur die Episode, auf die er sich beschränkt, — ungefähr zum befriedigenden Ausdruck gebracht hat. Das ganze Unglück aber bricht über ihn herein, wenn er hartnäckig den eingeschlagenen Weg verfolgt und durch Dunkelheiten, in denen kein schärfstes Auge sich zu orientieren, über Abgründe, die keine schlagfertigste Phantasie zu überbrücken vermag, dem ihm unerreichbaren Ziele, der Darstellung einer epischen Idee in ihrer Totalität, zustrebt. Ich werde in dem folgenden Aufsatze an Ibsens „Nora" diese Kalamität in ihren Einzelheiten zu schildern versuchen. Indessen liegt dort der Fall für den Kritiker insofern nicht günstig, als der Roman, aus dem er das Drama herleitet, nicht existiert außer in seiner Phantasie. Günstiger für ihn*) liegen die unzähligen Fälle, wo der Roman, nach welchem der Dramatiker arbeitete, vorhanden ist und er also sein Verdikt durch den zwischen den beiden Objekten angestellten Vergleich in jedem Punkte substanziieren kann.

*) Aber auch freilich günstiger für den Dramatiker, dessen Arbeit oft nur deshalb erträglich ist, weil das Publikum aus seiner Bekanntschaft mit dem Romane die Dunkelheiten aufklärt, die Risse und Sprünge überbrückt und schließlich für das, was ihm von der Bühne geboten wird, vielleicht noch dankbar ist, wie ein Leser für gute oder gutgemeinte Illustrationen eines ihm wohlbekannten und lieben Romantextes.

Wir sind nun in dieser Lage. Und da unser Autor selbst sein „ouvrage couronné" dramatisiert hat, so geht er auch der Wohlthat verlustig, die Unzulänglichkeiten des Dramas dem Bearbeiter in die Schuhe schieben zu können. Ueberdies muß ausdrücklich das große Geschick, welches er bei der Operation an den Tag legt, hervorgehoben werden. Er hat das Drama gerade so gut gemacht, wie eines sein kann, das aus einem „ouvrage" gemacht wird, welches ein Roman ist oder, wie wir gesehen haben, ein paar letzte Romankapitel.

Davon alsbald; nachdem wir uns durch einfache Umkehr aller jener Gründe, aus denen wir die totale Diskrepanz der Roman-Idee und der dramatischen Idee und die obligate Unmöglichkeit der Umdichtung jener in die dramatische Form nachwiesen, überzeugt haben, wie eng die Wahlverwandtschaft der Novellen-Idee und der dramatischen ist, und wie leicht deshalb eine Umwandlung aus der novellistischen Form in die dramatische stattfinden kann. Nicht stattfinden muß. Es mag ja sein, daß die „unerhörte Begebenheit" zu verzweigt ist, um dem Begriff und Wesen der „Handlung", wie sie das Drama verlangt, völlig zu genügen; es mag ja sein, daß die „Begebenheit" zu straff an gewisse geschichtliche, kulturelle, lokale Bedingungen gebunden ist, welche der erzählende Dichter leicht mit anklingen und exponieren, der Dramatiker aber schwer zur Darstellung bringen kann. Aber in den weitaus meisten Fällen — man denke an die Unzahl der notorisch aus Novellen geschöpften vorzüglichen Dramen! — wird das Verhältnis ein durchaus günstiges sein: die „unerhörte Begebenheit" sich als „Handlung" im dramatischen Sinne ausweisen; die geringe Anzahl der Personen sich willig in den beschränkten Rahmen des Dramas fügen; die epische Gebundenheit an Ort und Zeit dem Dramatiker keine unüberwindlichen Schwierigkeiten bereiten.

Aber wohlgemerkt: die Entscheidung, ob ein novellistischer

Stoff sich für die dramatische Behandlung eigne, kann in gegebenem Falle irrtümlich sein; die Annahme, daß ein Roman-Stoff sich derselben willig fügen werde, ist es unter allen Umständen, selbst dann, wenn die Aehnlichkeit des letzteren mit dem ersteren eine noch so große ist.

In unserm Falle nun — und er ist deshalb ein besonders interessanter und lehrreicher — ist diese Aehnlichkeit in der That eine sehr große; eine so große, daß auf den ersten Blick der Roman-Stoff völlig einem Novellen- respektive Dramen-Stoff zu gleichen scheint.

Ein blutarmer junger polnischer Fürst heiratet ein junges tugendhaftes Mädchen, das einzige Kind einer bürgerlichen Witwe, die sich ihren ungeheuren Reichtum durch ungewöhnliche kaufmännische Intelligenz und eine immense Arbeitskraft selbst erworben hat. Der fürstliche Schwindler bricht die Ehe; vergeudet das ihm zugebrachte Vermögen; würde, wenn man ihn gewähren ließe, auch den Rest vergeuden; hat bereits, wie die Ehre der Familie, so die des Handlungshauses kompromittiert, und wird, da er sich weigert, seinem Leben freiwillig ein Ende zu machen, im Gegenteil droht, Tochter und Mutter in seinen unvermeidlichen moralischen und ökonomischen Ruin mit hinabzuziehen, von der letzteren erschossen.

Ist hier nicht die „unerhörte Begebenheit“, wie sie die Goethe'sche Definition in ihrer striktesten Anwendung nur verlangen kann? zugleich (und zwar in einer Evidenz, die uns für diesen Fall von dem weiteren Nachweis der Wahlverwandtschaft zwischen Novelle und Drama zu entbinden scheint) die „Handlung“, welche das Drama verlangt, um dieselbe in ihren Stadien bis zur Katastrophe und über diese hinaus in der Reaktion des Weltlaufs gegen die einseitige Energie des Thäters darzustellen?

Freilich! aber eben nur auf den ersten Blick. Sobald wir genauer zusehen, bemerken wir die weitverbreiteten Wurzeln,

mittelst welcher die von begleitenden und bedingenden Nebenumständen scheinbar völlig losgelöste Begebenheit (Handlung) aus dem tiefen Grunde der socialen Verhältnisse und der durch tausend Umstände bedingten Formation und Entwickelung der Charaktere ihre Lebenskraft saugt. Da repräsentiert denn fast jedes Beiwort in unsrer obigen zusammengedrängten Inhaltsangabe eine Geschichte für sich, die wir kennen müssen, soll in das Ganze ein Zusammenhang kommen, welcher unsern Verstand und unser sittliches Bewußtsein befriedigt. Wir müssen uns voll in die prekäre, ja verzweifelte Lage des jungen Fürsten versetzen können, sollen wir zum mindesten begreifen, wie er ein armes Mädchen, das er liebt (Jeanne), opfert, um ein reiches, das er nicht liebt (Micheline), zu heiraten. Und Michelinens Verrat an ihrem Verlobten (Pierre) wäre wiederum unbegreiflich, oder doch zu verächtlich, ohne Hinzurechnung des Zaubers, den auf das trotz ihres Reichtums einfach erzogene, bürgerliche, französische Mädchen der polnische Fürst, der Kämpfer für die Freiheit seines geknechteten Vaterlandes, der auf dem Schlachtfeld von Sadowa verwundete Held ausübt. Und wäre auch dies (und noch so mancher seltsame Zug in der Geschichte) zu verstehen auf die bloße Versicherung des Autors hin, — völlig unbegreiflich — und versicherte er es uns tausendmal und führte er es uns leibhaftig vor — ist und bleibt die Hauptsache, auf die alles abzielt: die That der Heldin.*) Wie? eine höchst ehrbare, durchaus gutgesinnte, streng rechtlich denkende Frau, bürgerlichen Standes, die jedenfalls Zeit ihres Lebens keine Pistole in der Hand gehabt, greift zur Mordwaffe und schießt einen

*) Denn die Heldin des sogenannten Romans (und ebenso des Dramas) ist und bleibt Madame Desvarennes, sowohl de jure als de facto. Und es ist ein trauriger Beweis von des Verfassers Unsicherheit in ästhetischen Dingen, wenn er an die Stelle dieser ersten Person eine andere setzt, die zu dem Beruf der ästhetischen Führerschaft nichts mitbringt, als — einen anziehenden ausländischen Namen.

Menschen über den Haufen, der ihr (zugegeben) in verhängnisvoller Weise im Wege steht? Ja, wenn die Geschichte ein Jahrhundert früher spielte, und die Dame auf einem Throne geboren wäre, auf einem Throne säße, — eine selbstherrliche Katharina, die sich in der Eile zur Exekutorin eines Todesspruches macht, welchen sie übrigens jeden Augenblick dekretieren könnte — aber so! Gerade so, sagt der Autor; denn meine Madame Desvarennes, gewesene Bäckerfrau, wie sie ist, habe ich euch als eine selbstherrliche Natur geschildert, als eine Autokratin, die keinen Widerspruch duldet und zu dulden braucht, weil sie sich alles selbst verdankt: ihren unermeßlichen Reichtum, ihre Machtstellung in der Finanzwelt, das königliche Ansehen, dessen sie sich bei Hoch und Niedrig erfreut. Und ich habe euch erzählt, wie schmerzlich diese Frau lange Jahre des Kindes geharrt hat, das endlich zu ihrer unsäglichen Freude geboren wurde; das ihr einziges blieb; und auf das sie nun den unverbrauchten Schatz ihrer zärtlichen Gefühle häufte; und das sie liebte, anbetete mit einer Energie, die aus ihrem Charakter, mit einer Ausschließlichkeit, die aus ihren Verhältnissen verständlich ist — mit einer Tigerinnenliebe, um meine treffende Bezeichnung zu wiederholen ...

Geschildert? erzählt? wo denn? ja so: in der Einleitung! — auf jenen 26 Seiten, welche den Leser in einer knappen, nicht völlig, aber so ziemlich übersichtlichen, zweckentsprechenden Weise mit allem bekannt und vertraut machen, womit er bekannt und vertraut sein muß, um das, was folgt, zu verstehen.

Das, was folgt! d. h. jenen zweiten Teil, der, wenn es nicht eben jener Einleitung bedürfte, eine Novelle, die sich in ein Drama hätte umdichten lassen, sein würde, und, wie die Sache jetzt liegt, das Finale eines Romans ist, welches der Autor für eine Novelle hielt, die er, wie sie da ging und stand, in ein Drama verwandeln zu können meinte, dadurch, daß er sie (mit Weglassung

des bißchen epischen Beiwerks) von Seite 27 an Scene für Scene dialogisierte.

Ich muß den Leser bitten, auf dem von mir angedeuteten Wege weiter zu gehen, und sich zu überzeugen, welch ein — trotz der geschickten Mache — durch und durch unzulängliches brutales Stück Arbeit dieses sogenannte Drama ist. Deshalb ist, weil der Verfasser über die Natur seines Werkes durchaus im Unklaren war; die Notwendigkeit der „Einleitung“ nicht begriff, oder doch nicht die Konsequenzen aus dieser Notwendigkeit zog, und sich sagte, daß, wenn die folgende Geschichte ohne dieselbe unverständlich blieb, ein Drama, das ausschließlich auf diese folgende Geschichte basiert war, ebenso unverständlich sein mußte. Oder wenn er glaubte, die Macht der dramatischen Gegenwart, der Reichtum der schauspielerischen Ausdrucksmittel im Gesten- und Mienenspiel würden ein Uebriges thun, d. h. dem Zuschauer, dem Hörer die „Einleitung“ ersetzen und jene, ohne die Einleitung in der Handlung und in den Charakteren klaffenden ästhetischen Sprünge und Risse ausfüllen und verkleben, so bedachte er wiederum nicht, daß der Kunst selbst des guten Schauspielers nach dieser Seite doch sehr enge Grenzen gezogen sind und es eine Menge zarter und komplizierter Beziehungen und Verhältnisse giebt, die durch keine noch so ausdrucksvolle Geste, durch kein noch so reiches Spiel der Mienen allein verständlich gemacht werden können.*)

*) So z. B. das Verhältnis zwischen Serge und Jeanne. Man vergleiche die korrespondierenden Scenen des Romans (S. 121 ff.) und des Dramas (I. 12). In dem Roman, wie im Drama droht Jeanne, ihrer Pflegemutter „Alles“ zu sagen. Dort aber antwortet Serge: „Alles? Nun wahrlich, das wäre nicht viel“; und wir erfahren, daß, was bisher zwischen ihnen vorgefallen, auf eine immerhin recht lebhafte Liebelei hinausläuft. Hier hat Serge auf das drohende „Alles!“ nichts zu erwidern; er interpretiert das fragwürdige Wort nicht; er wiederholt es nur — im verächtlichen Ton, begleitet mit einem Achselzucken, wollen wir annehmen, obgleich der Text es nicht vorschreibt — was gewinnen wir dadurch? sicher nicht die freundliche

An einen gewissen halsbrecherischen Sprung, der in der Handlung klafft, an einen Riß, der durch den Charakter der Hauptheldin geht und denselben völlig zerreißt, hat der Autor freilich im Roman so wenig wie im Drama gedacht. Das ist das Benehmen der Frau Desvarennes nach der That. Sie hat den jungen Mann erschossen. Die Umstände liegen so, daß der unmittelbar darauf erscheinende Polizeibeamte annehmen muß, der Unglückliche habe sich selbst das Leben genommen. Die Mörderin bestätigt es durch ihr Schweigen; ihr Vertrauter (der einen Blick mit der Patronin gewechselt und sofort „alles begreift") bekräftigt durch eine ausdrücklich dahin zielende Versicherung die fälschliche Annahme. Also beide lügen, lügen gröblich, drehen der irdischen Gerechtigkeit eine fürchterliche Nase: der Vertraute aus Liebe zur Herrin; die Herrin aus — Furcht? — Das ist bei ihrem Charakter unmöglich — also aus derselben falschen Scham, welche ihr das Erscheinen ihres Schwiegersohnes auf der Angeklagtenbank als ein Unerträgliches erscheinen ließ, und sie jetzt den Schluß ziehen läßt, daß, was für den Schwiegersohn des Hauses Desvarennes unzulässig sei, es für die Herrin des Hauses doch doppelt und dreifach sein müsse. Welch brutaler Schlag in das Angesicht — nicht der Philistermoral, sondern — der wahren Sittlichkeit diese Sorte poetischer Gerechtigkeit ist — darüber nachzudenken hat der Autor sicherlich nicht eine Minute seiner kostbaren Zeit verloren.*) Ihm kam es nur auf einen

Gewißheit, daß dies alles eben — nichts ist: nichts Irreparables, Unwiederbringliches, Unlösliches. Aber in dem einen Falle ist der junge Mann ein Leichtsinniger, im andern ein Schurke. Und ähnlich so steht es mit Jeanne, die im Roman erst nach verzweifeltem Kampfe fällt, während das Drama sie uns bereits als ein Mädchen vorführt, das durch den nächsten Schritt — die Annahme der Hand Cayrols — den letzten Rest unsers Mitleids verscherzt.

*) Bekanntlich hatte die Polizei in Berlin mehr Zeit. Sie überlegte sich den Fall und hielt dafür, daß es der Wirkung des Stückes nicht schaden werde, wenn Mad. Desvarennes sich zu ihrer That bekenne, — (nach

möglichst wirksamen Schluß seines Dramas an; er hielt diesen für den wirksamsten. Und daß er eben diesen Schluß auch für den Roman anticipierte, wo er doch frei über Zeit und Raum verfügte, und wohl gar aus dem nun folgenden Prozeß (mit der obligaten Freisprechung seitens der gerührten Geschworenen) ein wirksames Kapitel hätte machen können, — darin finde ich nur eine Bestätigung der gewaltsamen Tendenz des französischen Romans zum Drama, für welches wir die von uns nun im Detail geschilderte epische Form — vielmehr Unform — als Vorbereitungsstudium und Durchgangspunkt zu betrachten haben.

Dies Resultat unserer Untersuchung mag allzu geringfügig erscheinen im Verhältnis der Länge des Weges, der uns zum Ziele führte. Aber man möge wohl bedenken, daß es, wie in der Kunst selbst, so in der Wissenschaft der Kunst nichts Geringfügiges giebt. Und dies hier ist nicht einmal relativ geringfügig. Es ist im Gegenteil von der äußersten Wichtigkeit, die Gefahr zu erkennen, welche dem doch wahrlich ohnehin nur zu gefährdeten Roman aus diesem seinen Gravitieren nach dem Drama erwächst. Nicht bloß bei den Franzosen! auch bei uns! Auch bei uns sind die Fälle nicht selten und mehren sich zusehends, wo selbst geachtete und achtbare epische Dichter Wert und Würde ihrer Kunst aufs Spiel setzen, um durch den unepisch beschleunigten Gang der dargestellten Handlung, durch die Darstellung selbst in ihrer dramatisch-scenischen Lebendigkeit, das Vorherrschen des pointierten Dialogs u. s. w. eine erhöhte Wirkung auf das Publikum

---

meinem Vorschlag etwa mit den Worten: Nein, Herr Kommissar, glauben Sie ihm nicht! Ich habe den Fürsten getötet. Ich konnte nicht anders. Ob ich es durfte — darüber mögen die Richter entscheiden.); — jedenfalls bestand sie darauf, daß die pure nackte Lüge: „der Fürst hat sich selbst getötet“ in ein vieldeutiges „der Fürst ist dem irdischen Richter entzogen“ verwandelt werde. — Es ist gewiß nicht erfreulich, wenn sich die Polizei in ästhetische Angelegenheiten mischt; aber betrübend ist es, wenn sie dabei gegen Dichter, Theaterdirektor und Kritik recht behält.

zu erzielen, oder vielleicht auch nur der ihre Seele erfüllenden Leidenschaft Luft zu machen suchen.

Ist solches Streben doch ein sprechendes Zeichen — unter vielen ähnlichen und gleichen — der Zeit, in der wir leben; der Zeit, welche, wenn es gilt, den vielbegehrten Erfolg zu erringen, nicht mehr nach dem Preise fragt, und für die Leidenschaftlichkeit seines Wollens und Wünschens, die fieberhafte Regsamkeit seiner Phantasie und seines Denkens überall umher nach einem adäquaten Ausdruck sucht und tastet.

Das können und müssen wir begreifen, um uns gerade deshalb, gerade jetzt erst mit aller Energie an die unumstößlichen Gesetze zu klammern, welche das Leben und die Kunst bedingen und regieren.

In der Einsicht und Ueberzeugung, daß kein Erfolg dauerhaft ist, der mit ungesetzlichen Mitteln errungen wurde, und der Dichter niemals sicherer den Ausdruck seiner erregten Seele verfehlt, als wenn er die Grenzen mißachtet, die nicht Willkür, sondern die Natur der Kunst selbst zwischen ihren Gattungen gezogen hat.

VIII.

Drama oder Roman?

(Gelegentlich Henrik Ibsens Nora.)

(1881.)

Es ist eine immer wiederkehrende Klage, daß unsere modernen Dramen nur zwangs- und deshalb unpassenderweise in dialogische Form gebrachte Novellen und Romane sind. Diese Klage ist nur zu oft gerechtfertigt. Und zwar aus einem Grunde, welcher fast so triftig und zureichend ist wie der, warum ein Kamel oder meinetwegen ein Schiffstau nicht durch ein Nadelöhr geht. Ich sage: fast; denn ich will angesichts gewisser Beispiele, die denn doch stark dafür zu sprechen scheinen, die Möglichkeit der Entstehung von Vollblutsdramen auch heutigen Tages nicht in Abrede stellen. Aber ich glaube, außer bei unseren jugendlichen dramatischen Heißspornen, kaum auf Widerspruch zu stoßen, wenn ich behaupte, daß dieser Entstehung ein Umstand widerstrebt, der die Chance des glücklichen Vollbringens verschwindend klein macht. Dieser Umstand ist die veränderte Beschaffenheit unseres geistigen Auges, welches dramatisch zu sehen so gut wie verlernt hat; dieselbe Beschaffenheit, aus welcher Wilhelm von Humboldt*) die notwendige Genesis der sentimentalen Dichtkunst bei den modernen Menschen deduziert im Gegensatz zur naiven der Alten.

Welches ist diese Beschaffenheit?

Die, daß wir, wie ich an einer anderen Stelle**) ausgeführt, nicht mehr mit dem natürlichen Auge, sondern immer gleichsam durch ein Mikroskop schauen und so ein unendlich Mannigfaltiges überall erblicken, wo jene nur ein höchst Einfaches zu sehen glaub-

---

*) W. v. Humboldt. Aesthetische Versuche. IV. Aufl. Kap. XLIV. S. 94 ff.

**) Die Grenzen des Romans. S. 53 ff.

ten, vielmehr in ihrer Weise wirklich sahen — ein Einfaches, welches in seiner Bruchlosigkeit und leichten Uebersichtlichkeit der künstlerischen Auffassung und Verwertung auf halbem Wege entgegen kam. Auf diesem einfachen Sehen oder diesem Sehen des Einfachen beruht aber eben die naive Kunst und beruht die dramatische Kunst, mit der allein wir es hier zu thun haben. Für den Dramatiker gilt, was für den römischen Prätor galt: Minima non curat. Wehe ihm, wenn ihm das Drum und Dran zu sehr am gewissenhaften Herzen liegt; es ihm nicht genügt, die starke Pfahlwurzel des Menschenbaums erkannt zu haben, sondern er dem Gewirr der Triebwurzeln bis in die kleinsten und feinsten Verzweigungen und Verästelungen nachspürt! — „Bohrt ihr mir einen Esel? — Ich bohre einen Esel!“ und die Klingen heraus und Schlag um Schlag! Das ist dramatisches Leben, das ist dramatisches Blut, wie es die Dichteradern Shakespeares füllt und durch jede Zeile, die er geschrieben, pulsiert. Und von dem ein Tropfen in unser bedächtiges Blut zündend überspringt, sobald wir in seinen Zauberkreis treten, unser ganzes Wesen ergreifend und wandelnd, daß uns sein holder Wahnsinn als die einzig normale Methode erscheint, die menschlichen Dinge zu sehen und zu beurteilen. Wer in der Welt hat je danach gefragt, wie es denn nur gekommen sein mag, daß Lears Töchter so gar verschieden arten konnten? Hatten sie verschiedene Mütter? starb die Mutter bei Cordelias Geburt? Sollte Edmund sein böses Gemüt durch alle die Jahre engsten Zusammenlebens so durchaus zu verbergen gewußt haben, daß er nun zuletzt den Bruder, den Vater völlig ahnungslos treffen kann? Sollte Jagos wahnsinniger Haß gegen Othello nicht noch aus einem anderen Grunde entspringen, den der Dichter nicht gekannt oder anzuführen vergessen hat? Und so in infinitum.

Aber es ist auch nur der eine Shakespeare, vor dessen Majestät dergleichen wohl aufzuwerfende Fragen ehrfurchtsvoll ver-

stummen, mit denen wir freilich einen modernen Dramatiker gar nicht zu behelligen brauchen. Denn der gewissenhafte Mann ist bereits mit einem ungeheuren Fragekasten, den er selbst bis an den Rand gefüllt, an sein Werk gegangen; und sein Werk wird wesentlich darin bestanden haben, den ominösen Inhalt desselben Punkt für Punkt zu erledigen. Und wird nicht geruht haben, bis er über das Wo? und Wie? ein sonnenklares Licht gebreitet und das letzte kleinste Warum? aus seinem verborgensten Schlupfwinkel glücklich aufgestöbert hat. Und wird so lange und so eifrig und mit so feinen Werkzeugen an seinem dramatischen Bogen geschnitzelt haben, bis das Ding ihm schon unter den Händen oder doch ganz gewiß zerbricht, sobald man die bekannte fürchterliche Probe mit ihm anstellt.

Vielleicht um so sicherer zerbricht, je härter das Material war, je mehr es von der Art des Stoffes hatte, aus dem der Bogen einzig und allein geschnitzt werden kann.

Oder, um ohne Bild zu sprechen: der Widerspruch zwischen Zweck und Mittel, zwischen Intention und Ausführung wird um so greller hervortreten, um so peinlicher berühren, je tiefer in dem Süjet die Unversöhnlichkeit der Gegensätze klafft, welche sich im menschlichen Leben unablässig einander bekämpfen; und je dringender es deshalb einer bruchlos naiven Dichterseele bedurft hätte, um diesen Kampf auf seinen einfachsten tragischen Ausdruck zu bringen, die letzten Konsequenzen zu ziehen, das mitleidslose Facit rein heraus zu stellen.

Alle Welt ist einig in dem überaus peinlichen Eindruck, den „Nora“ auf jedes Gefühl macht, das nicht einmal zart, sondern nur gesund zu sein braucht; und dieser durchaus berechtigte Eindruck ist eben die notwendige Folge und der subjektive Ausdruck jenes verhängnisvollen, in der Sache selbst liegenden Widerspruchs.

Was hat der Dichter mit der „Nora“ eigentlich beabsichtigt?

Dasselbe, was er noch mit jedem seiner Werke beabsichtigte.

„Weshalb“ — fragt G. Brandes in einer von Strodtmann angezogenen Stelle*) — „weshalb greift Ibsen zu der wilden Tragik und dem großartigen Grausen der Völsungasage zurück, das er nur unfreiwillig und durch einen Mißgriff verringert, indem er die Heroen der Sage zu Menschen aus der späten Vorzeit herabsetzt? Um dies Bild der Gegenwart vorzuhalten, um ihr zu imponieren; um dies schwache, in Halbheit versunkene Geschlecht zu beschämen, indem er ihm die ganze Größe seiner Vorfahren weist, — die Leidenschaft, welche ohne Rücksicht nach rechts und links fessellos ihrem Ziele entgegen stürmt, den Stolz und die Stärke, die karg an Worten ist, die schweigt und handelt, schweigt und duldet, schweigt und stirbt; diese Willen von Eisen, diese Herzen von Gold, — Thaten, welche nach tausend Jahren noch nicht vergessen sind. Da, seht euch im Spiegel!“

Der Spiegel hängt vielleicht etwas niedriger, aber doch noch immer zwischen Himmel und Erde in dem dramatischen Gedichte „Brand“,**) das Strodtmann „eine Schöpfung“ nennt, „die sich an Gedankentiefe einzig mit Goethes Faust vergleichen läßt, der es aber leider mehrfach an Klarheit und Verständlichkeit der Motive fehlt.“ Ich gestehe, daß mir der Vergleich mit Faust etwas sehr gewagt erscheint; um so stichhaltiger ist der daran geknüpfte Vorwurf. Aber auch freilich nur, wenn man ihn auf die Einzelheiten bezieht; im großen und ganzen sind die Motive des Helden vollkommen klar und verständlich. Oder vielmehr das Motiv, denn er hat nur eins, aus dem sein Denken und sein Handeln mit Notwendigkeit resultiert: den energischen, durch keinen Widerspruch der stumpfen Welt, durch kein Mißgeschick, durch kein grausigstes Unglück, das ihn trifft, zu beugenden

*) Ich bitte diejenigen, welche sich über Ibsens Entwickelungsgang genauer unterrichten wollen, das weitere in A. Strodtmanns trefflichem Buche: „Das geistige Leben in Dänemark“ S. 204 bis 258 nachzulesen.

**) Uebersetzt von P. F. Siebold (Kassel 1880) und sonst mehrfach.

Willen, sich zu Gott durchzuringen, von dem geschrieben steht: „Du sollst anbeten Gott, deinen Herrn, und ihm allein dienen"; und abermals: „Darum sollt ihr vollkommen sein, gleichwie euer Vater im Himmel vollkommen ist." So, in strengster, heiligster Uebung des Gebotes, sorgt denn auch der Held nicht für sein Leben und nicht für seinen Leib; er sorgt nur für die Herde, die ihm anvertraute, die stumpfe Herde, die ihn Mutter und Weib und Kind und alles opfern läßt, um ihn hinaus zu stoßen in die heulende Wildnis, wo die Schneelawine sich über ihn wälzt, aus der er, bevor sie ihn vollends begräbt, noch seinen Klageschrei zum Himmel ruft:

Gieb mir Antwort, Gott, im Sterben:
Kann uns Rettung nicht erwerben
Manneswille quantum satis —?

worauf „die Stimme von oben" antwortet:

Er ist Deus caritatis.

Man sieht, die Lösung des Rätsels ist wie bei Faust in den Himmel verlegt, weil dort, wie hier, die Erde keine zu bieten scheint. Denn wenn der Mensch irrt, solange er strebt, und strebt, solange er lebt, so irrt er eben, solange er lebt. Aus diesem verhängnisvollen Zirkel ist kein Ausweg, und die bösen Pessimisten behaupten, daß eben darum das Leben selbst der Grundirrtum sei, aus dem uns nicht einmal der gemeine landläufige Tod, sondern nur jenes mystische Nirwana-Sterben erlösen könne.

Ibsen ist nun ein solcher Pessimist bis in den tiefsten Grund seiner leidenschaftlichen Seele hinein. Die Menschheit en bloc ist ihm die störrische, stumpfsinnige Masse, die noch nie auf ihre Propheten gehört, noch immer die Wenigen, die ihr Gefühl und Schauen offenbarten, in die Wildnis gestoßen oder gekreuzigt und verbrannt hat. Und die gute Gesellschaft! Daß sich Gott erbarm'! wie elend muß es um sie stehen, wenn sich dies ihre

„Stützen“ *) nennen dürfen? ja, wenn sie es, in einem gewissen Sinne, wirklich sind: diese klatschsüchtigen Wohlthätigkeitsvereins-Strümpfe strickenden Kaffeeschwestern, dieser salbadernde Hülfsprediger, diese bibelfesten Jobber und Fixer, dieser „Herr Konsul“, der sämtliche gemeinnützige Anstalten seiner Stadt gestiftet und alle und alles — seine ganze bedeutende, beneidenswerte, vielbeneidete Existenz — auf eine Lüge basiert hat, — eine grundgemeine Lüge, in die er sich selbstverständlich immer tiefer und tiefer verstricken muß, bis ihn — nicht von der Intention — nur von der Ausführung des niederträchtigsten feigsten Verbrechens der wunderbarste Zufall errettet; der Erschütterte in sich geht; vor der ganzen „Gesellschaft“, die ihn zu feiern gekommen ist, ein stark verklausuliertes, jedenfalls sehr unvollständiges, sehr verhülltes Pater peccavi sagt und eine Besserung verspricht, an welche glauben will, wer mag.

Freilich, wie kann die Gesellschaft anders sein, wie kann sie fester stehen, wenn das Fundament, auf welchem sie sich aufbaut: die Familie, und des Fundamentes Grundstein: die Ehe, durch und durch zermürbt und verrottet sind? Oder fangen neun Zehntel dieser Ehen nicht an mit der Frage nach dem, wonach nur die Heiden trachten? Und entspricht dem unheiligen Anfang nicht die Fortsetzung bis ins Grab hinaus in der Trauer, die der betreffende Hinterbliebene zur öffentlichen Schau trägt, ohne sie innerlich zu empfinden, oder, wenn er sie momentan empfindet, zu vergessen, bevor die Schuh' verbraucht? Und so gegen den Toten weiter lügt und trügt, wie er gegen den Lebenden gelogen und getrogen? Warum auch nicht? der andere würde es genau ebenso machen; alle Welt macht es ebenso und befindet sich wohl dabei, um so wohler, mit je größerer Virtuosität und Feinheit sie die Komödie spielt. Keine Komödie der Irrungen! man

*) Die Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in vier Aufzügen. Deutsch von Wilhelm Lange. Der Reclamschen Universalbibliothek Nr. 958.

kennt ja hinüber und herüber die Mätzchen und Grimassen ganz genau und holt sich seine Tugendschminke und die falschen Großmutsedelsteine aus demselben Laden! Im Gegenteil: ein Irrtum wäre nur möglich, wenn einer auf den dummen Gedanken käme, von Zeit zu Zeit die Wahrheit sagen zu wollen, oder gar auf den erz- und urdummen, eine ehrliche Seele zu sein, eine liebevolle — das geht ja denn so Hand in Hand —, die sich der Wahrheit freut und der Ungerechtigkeit schon deshalb nicht, weil sie kaum eine Ahnung davon hat, was das wohl sein mag. Da kann denn freilich Irrtum, Verwirrung, ja, wenn's das Unglück will, das größte Unglück nicht ausbleiben.

Setzen wir, als den wahrscheinlicheren, den Fall, daß die Frau jene dumme, ehrliche, wahrhaftige, gerechte Seele ist — was wird geschehen? Vor allem wird sie, als Frau, die robuste Kraft nicht haben, mit der wohl einmal ein ehrlicher Kerl sich seinen Weg über den Markt des Lebens bahnt; nicht die physische und nicht die geistige, um so weniger, als absolut nichts geschehen ist, ihren Geist zu entwickeln, zu formen, zu stählen. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß die Mutter dies schwierige Geschäft hätte unternehmen können; sie wäre denn eine Auserwählte von Tausenden gewesen. Jedenfalls ist sie dem armen Kinde früh gestorben und hat es in der Obhut einer Wärterin zurück gelassen, die sich damit begnügen mußte, es groß zu ziehen, wie das ein armes, ungebildetes, beschränktes Mädchen vom Lande eben versteht und kann. Und der Vater? O, das war ein sehr geistreicher, in der Gesellschaft unendlich beliebter Mann, der natürlich für die Gesellschaft leben und viel, sehr viel Geld verdienen mußte. Dann die Geschäfte, die langweiligen, verdrießlichen Geschäfte eines Beamten, um so verdrießlicher, als man sich seinen Vorgesetzten gegenüber durchaus nicht ganz unangreifbar weiß! Und der vielgeplagte Mann sollte die Zeit gehabt haben, sich um sein kleines Töchterchen zu bekümmern? in ihr junges, liebebe-

dürftiges Herz Eingang zu suchen? von ihrem Herzen aus auf ihren bildsamen Verstand, ihren lebhaften Geist einzuwirken? sie die Welt sehen zu lassen durch seine klugen, ach! allzu klugen Augen? Geht doch! Die kleinen Hände sind nur da, ihm die Falten weg zu streichen von der sorgenvollen Stirn! Die böse Kassenrevision! Aber ihr Lachen ist so silberhell; laß sie lachen! mache sie lachen! lache mit ihr! Für den nötigen Ernst wird schon das Leben sorgen, obgleich sie an der Seite des jungen, exemplarischen Mannes —

Jawohl, des exemplarischen Mannes!

Oder verdiente er das schmückende Beiwort nicht, dieses Muster von einem pflichttreuen, integren Beamten, der sich den Finger abhacken würde, an dem ein Geldstück der ihm anvertrauten Gelder hangen bliebe, und wenn's nur Gott im Himmel sähe? dieser Gentleman born and bred, der seine Ideen so strenge in Ordnung hält wie seine Krawatten, und seine Ehre so blank wie seine Stiefel, und der innerlich so reinlich ist wie äußerlich, daß er in der Nähe von Personen, an denen ein moralischer Makel haftet, geradezu ein körperliches Unbehagen empfindet? Und welch ein Ehemann! thut er seiner kleinen Frau nicht alles zu Liebe, was er ihr an den Augen absehen kann? gewährt er ihr nicht jeden Wunsch, selbstverständlich, so weit seine etwas beschränkten Mittel reichen? geht seine uneigennützige Liebe zu ihr nicht so weit, daß er mit ihrer Anmut, ihrer Schönheit förmlich vor den Leuten prunkt, richtige Parade mit ihr macht und den Beifall der Leute entgegen nimmt, als habe er ihn selbst verdient? Freilich in der verschwiegenen Stille ihres traulichen Heims belohnt er sie dafür auch durch eine Zärtlichkeit, die so echt ist, daß er nach sieben vollen Jahren sie mit dem stolzen Geständnis beglücken kann: er liebe sie noch immer wie seine Braut. Und dabei — welch ein Mann! — macht ihn seine echte Zärtlichkeit gar nicht blind gegen die kleinen Schwächen seines Eing-

vögelchens, seines Eichkätzchens; er ist sogar imstande, sie ganz ernsthaft zu schelten. Und selbst wenn sie große Schwächen in die Ehe mitgebracht, so wären sie längst evaporiert wie Nebel im Sonnenlicht an der Seite des Musters eines Beamten, Gentleman und Gatten, ohne daß er auch nur den Mund auf zu thun, jemals über die tieferen Fragen des Menschenlebens mit ihr zu sprechen gebraucht hätte. Offen gestanden: er hatte dazu niemals Zeit, und endlich: er ist doch kein Nachmittagsprediger oder verstaubter Philosophieprofesser, sondern das Muster eines Beamten, Gentleman und Gatten.

Und sie?

Sie läßt es eben geschehen. Sie hat es nie besser gekannt, und es ist ja auch, wie es ist, gut. Alle Welt liebt sie, und sie liebt alle Welt, und sucht die Welt — die kleine Welt, in der sie sich bewegt — so glücklich zu machen, wie sie kann. Und „sucht" ist eigentlich ein falscher Ausdruck; sie ist sich dabei, Gott weiß es, keiner Absicht bewußt. Wie die Sonne Licht spendet, weil sie licht ist, so spendet sie Liebe, weil sie liebevoll ist; und sieht sich die Menschen, denen sie Gutes und Liebes erweist, so wenig darauf an, ob sie's etwa verdienen, wie die Sonne, die gleicherweise über Gerechte und Ungerechte scheint. Die Menschen nur? ach, wenn sie könnte, sie würde den Tauben, denen die Köchin eben den Garaus gemacht, die Köpfe wieder aufsetzen und sie, händeklatschend, zum offenen Fenster hinauf schicken in die sonnige Morgenluft; und die Hühner, die morgen geschlachtet werden sollen, heute wenigstens noch mit Makronen füttern. Freilich, wenn ihr aus einem Menschenantlitz die Freude, die sie bereitet, zurück strahlt, so ist es doppelt Freude. Da giebt sie denn dem Träger, der fünfzig Pfennige fordert, lieber eine Mark; verzieht ihre Dienstboten; spielt und jubelt mit ihren Kindern, und ist ihres Gatten Eichkätzchen und Singvögelchen, weil es scheint, daß es ihn glücklich macht, wenn er an ihr ein Eichkätzchen und

ein Singvögelchen hat. Die Freundinnen und Freunde, die ins Haus kommen, haben es darum nicht schlechter. Besonders der gute Doktor, der so krank und oft so melancholisch ist, und dem man offenbar noch einige Extrarosen auf seinen dunklen Lebensweg streuen muß. Liebt sie den Doktor, was man in der Welt so nennt? Vielleicht, vielleicht auch nicht; sie hat nie darüber nachgedacht. Am Ende liebt sie auch nicht ihren Mann? O doch, gewiß! aber vielleicht nicht mehr als den anderen, oder nur deshalb mehr, weil er „der Nächste dazu" ist. Aber ist denn diese Frau eine Idiotin? oder allerhöchstens eine spielfrohe, seelenlose Undine? Nun, den Verstand der Verständigen hat sie sicher nicht, und was die Seele betrifft: wenn sie keine hat, — durch die Liebe kann ihr keine werden, denn ihr ganz eigentliches Element, in dem sie lebt und webt, ist die Liebe. Aber sie hat eine Seele, eine hochgespannte, anspruchsvolle Seele, und ein furchtbarer Tag wird kommen, wo sie sich zu ihrem Entsetzen dieser Seele bewußt wird.

Gottes Mühlen mahlen langsam. Hier werden sie sieben Jahre brauchen, sieben Jahre, in denen das gute Kind das Geheimnis der großen That ihrer Liebe — der einzigen Liebesthat, auf die sie stolz ist — gehütet hat wie ihren Augapfel. Tausendmal hat es ihr auf den lächelnden und doch leise zuckenden Lippen gelegen; zehntausendmal hat's in ihrem liebevollen und doch ängstlichen Auge gestanden — eine kleine Frage, ein verständnisinniger Blick nur — und das Geheimnis wäre heraus gewesen! Aber er hatte gerade immer in seinen Akten zu lesen, oder er mußte mit dem Eichkätzchen tändeln und hat's nie gesehen, nie geahnt. Darüber war sie alles in allem sehr froh. Ein bißchen gescholten hätte er vielleicht doch — wie eine Mutter ihr Kind schilt, das, um die Erwartete ein wenig früher zu sehen, mit dem Kopf durch die Fensterscheibe fährt. Und dann, wo blieb der große Trumpf, den sie für das Spiel ihrer Liebe und

ihres Lebens — zwei Dinge, die für sie identisch sind — in der Hand behalten wollte, wenn Eichkätzchen und Singvögelchen, die kleinen Atouts, von dem bösen Gegner Zeit mitleidslos weggestochen waren!

Es kommt der Tag, und es kommt die Stunde. O, des furchtbaren Tages! o, der furchtbaren Stunde! Sie that's „aus Liebe für ihn", und er weiß es, muß es wissen; in dem Briefe, den der Verräter an ihn geschrieben, „steht alles drin" und „so schonend wie möglich"! Und stände es schonungslos da mit den mitleidslosen nackten Daten und Zahlen und Fakten — sie müßten ihm ja sagen, warum sie's that! Ja, er weiß alles, alles — und nun! Wenn er in seinem Herzen nur einen Funken jener Liebe hätte, die langmütig und freundlich ist und sich nicht ungebärdig stellt und nicht das Ihre sucht; wenn er nicht bis ins innerste Mark ein Betrüger wäre, der sich immer nur selbst am meisten, ja einzig und allein geliebt; seine Liebe zu ihr je etwas anderes gewesen wäre als eitel Lüge und schnöde Sinnlichkeit; wenn in sein eitles Herz je der Schimmer gefallen wäre der göttlichen welterlösenden Wahrheit, er je etwas angebetet hätte, als die nackteste Selbstgerechtigkeit — er müßte ihr bebend, schluchzend in die Arme sinken: Nora, Nora! armes, großherziges, geliebtes Kind!

Und er!

„Unglückselige — was hast du gethan? — eine Heuchlerin, eine Lügnerin — ja, noch Schlimmeres, Schlimmeres, — eine Verbrecherin! O, diese bodenlose Häßlichkeit, die darin liegt! Pfui, pfui!"

Ja, bei dem großen Gott der Liebe: diese bodenlose Häßlichkeit!

Der Wolf, der das Lamm zerreißt, er ist eben eine Bestie; Der Henker, der das Opfer blutig geißelt, er ist ein gemeiner Kerl und hat sich nie für etwas anderes gegeben, und schließlich

gehorcht auch er noch irgend einem zwingenden Gesetz. Dieser — Gentleman zerreißt, zerfleischt das Weib, das an seinem Herzen gelegen, die Mutter seiner Kinder, die Frau, die es that, „weil sie ihn über alles in der Welt geliebt"; schlägt sie mit jedem seiner brutalen Worte wieder und wieder in das arme, zuckende Herz —

Armes Weib! den Liebsten durch den Tod verlieren, von ihm verraten werden, — es ist ja bitter und schwer; aber das Bitterste, das Schwerste war dir vorbehalten: zu erkennen, daß du nie geliebt wurdest, — nicht einen Augenblick! daß der Mann deiner Liebe nie gewußt hat, was Liebe ist; daß deine eigene Liebe ein leerer Wahn; daß deine Kinder schlimmer sind als Bastarde: geboren sind in einer Ehe, die keine war. Und so ist dir deine Liebe geschändet, das Leben vergällt, die Welt zertrümmert. Durch seine Schuld? durch deine? Es ist eine schwere, schwere Abrechnung, und du warst immer eine schlechte Rechnerin. Auch kann jemandem, dem das Herz im Leibe zerrissen ist, der Kopf nicht eben klar sein. Vielleicht bringst du ihn in der Stille und Abgeschiedenheit wieder in Ordnung; vielleicht heilt auch dein zerrissenes Herz, aber freilich: ohne weniger als ein Wunder wird es wohl nimmer geschehen.

Und Nora geht.

„Natürlich! denn in dieser Nora ist kein Funke von Liebe mehr. Sie meint vielleicht, daß es großartig ist, was sie thut; es ist einfach unverzeihlich und abschreckend."

Ich führe diesen Satz einer geistvollen Kritik in der „Gegenwart" nicht an, um ihn zu widerlegen. Entweder habe ich das mit dem, was ich oben gesagt, schon gethan oder bin es überhaupt nicht imstande. Ich wollte nur den Leser, den ich jetzt hoffentlich auf meiner Seite habe, in Erstaunen setzen durch die Tiefe und Weite der Kluft, die ihn und mich von unseren Gegnern trennt.

Ich verstehe darunter nicht solche Gegner, die mit uns schon im Princip differieren; die nicht mit uns dafür halten, daß es Beleidigungen giebt, die nie vergeben werden können, und vor denen keine Liebe standhält; daß eine Ehe, aus der die Liebe unwiederbringlich gewichen, keine Ehe mehr, sondern ein schimpfliches Konkubinat; und wie sie innerlich zerstört ist, auch äußerlich geschieden werden muß; und daß selbst die Existenz von Kindern kein absoluter Hinderungsgrund der Scheidung, denn sonst könnten überhaupt nur kinderlose Ehen geschieden werden.

Mit solchen Gegnern ist natürlich keine Verständigung möglich.

Aber vielleicht doch mit den konzilianten Geistern, welche der Ansicht sind, daß hier die Sachen so schlimm nicht liegen; daß es sich nur um ein immerhin schweres Mißverständnis zwischen den Gatten handele, welches aufgeklärt und beseitigt werden könne und müsse, ja bereits aufgeklärt und beseitigt sei; und mit demselben der Grund der Trennung einer Ehe, die sogar jetzt und jetzt erst recht die beste Anwartschaft dauernden, ungetrübten Glückes habe.

Und die zur Begründung ihrer Ansicht den überaus peinlichen Eindruck anführen, welchen — nach unserem eigenen Geständnis — das Schauspiel auf jedes gesunde Gefühl mache und doch unmöglich machen könnte, wenn es in demselben mit rechten Dingen zuginge, nicht aus den Prämissen falsche Konsequenzen gezogen würden. Denn anderenfalls würde uns die Vorführung eines ja immerhin traurigen Geschickes mit der entsprechenden Trauer, dem entsprechenden Mitleid erfüllen, uns vielleicht bis in der Seele Grund erschüttern, nimmermehr aber peinlich berühren — eine Wirkung, die ein Werk echter Kunst niemals hervorbringe.

Was ist darauf zu erwidern?

Daß in der That „Nora“ kein echtes Kunstwerk, kein in sich

abgeschlossenes, sich selbst erklärendes, an und für sich verständliches Drama ist, sondern einige in dialogische Form gebrachte Kapitel eines Romans, dessen Anfang weit vor dem Beginn des Dramas liegt, ebenso wie sein vermutliches Ende weit hinter den Schluß des Dramas fällt, — ein paar Kapitel, in welche sowohl aus dem Anfang als aus der Entwickelung des Romans alles Mögliche unwillkürlich hinein geraten, von dem Dichter absichtlich hinein gebracht ist, was uns — wie er hoffte — das Verständnis der schwierigen Situation, der rätselhaften Charaktere erleichtern sollte, in Wirklichkeit aber diese Situation verschleiert, diese Charaktere bis zur Unverständlichkeit entfremdet.

Und hier sehe ich eben das schlimme Verhängnis, welches über der modernen dramatischen Produktion waltet. Der Poet hat eine gesunde dramatische Idee, in diesem Falle — ich spreche von dem, was Ibsen gewollt hat, meinetwegen gewollt zu haben scheint — den Konflikt, der über kurz oder lang in der Ehe eines Bildungs-Pharisäers und einer Frau, die ganz Liebe ist, ausgetragen werden muß. Anstatt nun die Gelegenheitsursache frisch vom nächsten Zaun zu brechen, holt er sie ein paar Meilen weit aus einem dicken Wald und mutet uns zu, daß wir uns in demselben auf die paar Andeutungen hin, die er uns macht, ebensogut zurechtfinden wie er, der ihn nach allen Seiten die Kreuz und die Quer durchstrichen hat. Anstatt den Pharisäer von vornherein zu kennzeichnen, daß wir wissen oder doch wenigstens ahnen, welches Gelichters er ist und was wir uns von ihm zu versehen haben, hüllt er ihn in eine Maske, die so täuschend dem Ansehen eines exemplarischen Beamten, Gentleman und Gatten gleicht, daß, wie er — der Dichter — sie nun abreißt, wir umgekehrt das wahre Gesicht für eine Maske oder doch ganz momentane Verzerrung halten. Und vice versa müssen wir mit der liebenden Seele solange Makronen naschen und Eichkätzchen und Singvögelchen spielen, bis auch der Vertrauensvollste an der Echt-

heit des Cordeliascheins, der ihm plötzlich präsentiert wird, gerechten Zweifel hegt. So dichteten die Molière und Shakespeare nicht; so dichten nur unsere modernen Poeten, die, wenn sie ein Drama schreiben wollen, das sich in drei Stunden abspielt und auch in der Wirklichkeit nur drei Tage währt, vorher einen Roman zusammenspintisieren, der sieben und vermutlich noch mehr Jahre umfaßt und drei Bände stark ist, und in welchem denn freilich alles bestens exponiert, motiviert und ausgeführt sein würde oder doch sein könnte, was in dem Drama durcheinander wirrt und brodelt und quirlt wie — in einem Hexenkessel wäre zu hart, aber vielleicht: wie in der Retorte eines Alchymisten, der auf lauteres Gold operiert und es schließlich doch nur bis zu Kupfer bringt.

Da ist zum Beispiel der Doktor Rank. Ich hörte allgemein über diese abstoßende, ja widerwärtige Persönlichkeit, die sich noch dazu über ihre Notwendigkeit im Drama gar nicht legitimieren könne, bittere Klage führen. Ich räume ein, der arme Doktor spielt im Drama eine traurige Rolle, halb Brackenburg, halb Mephisto; halb Tugendspiegel, halb Bruder Lüderlich. Aber ich, der ich ihn aus dem Roman um so genauer kenne, als er ein Halbbruder von meinem Doktor im „Skelett im Hause“ ist, kann versichern, daß er dort — im Roman — keineswegs als fünftes, häßlich knarrendes Rad nebenher läuft, im Gegenteil sehr kräftig in den komplizierten Mechanismus der Geschichte eingreift, die eigentlich erst durch ihn verständlich wird. Jetzt begreift man nicht, wie es möglich, daß Nora sich sieben Jahre lang über die geistige Oberflächlichkeit und Herzensleere ihres Gatten täuschen konnte. Man begreift es vollständig, wenn man in dem Roman sieht, wie der geistvolle, hochgebildete, bei all seiner scheinbaren Schroffheit, seiner satirischen Laune, seinem oft schneidenden Sarkasmus tief gemütvolle Doktor vom ersten Augenblick an zwischen ihr und dem Bildungs-Pharisäer von Gatten gestanden: er, der

Freund, der „täglich ins Haus kommt“; der Arzt, mit dem sie so manche bange Stunde am Bett eines und des anderen der erkrankten Kinder gesessen; der sie in guten Stunden (sie ahnt nicht, wie viele erst durch ihn gut wurden!) „so gern plaudern hört“, mit dem sie so gern plaudert; mit dem sie über so vieles sprechen kann, was sie vor der läppischen Eifersucht ihres Gatten verschweigen muß: über „ihre Lieben daheim“, über alles, alles, weil er für alles das herzlichste Verständnis hat, an allem, was sie betrifft, was sie trifft, den innigsten, gütigsten Anteil nimmt. So kann es, so muß geschehen, daß ihr die beiden so grundverschiedenen Gestalten wie in eine zusammen fließen, in der sie nicht mehr zu unterscheiden vermag, was auf den einen und was auf den anderen kommt, und dabei natürlich alle Ehrenqualitäten auf den schlechteren Mann häuft und ihn zu lieben und sich von ihm über alles geliebt glaubt, während sie mit dem anderen „nur gern zusammen sein möchte“ und doch er es ist, der sie wahrhaft liebt und bei dem es keine Phrase, daß „er freudig für sie sein Leben hingeben würde“.

Das ist der Doktor Rank des Romans.

Aber auch die im Drama so unsympathischen und schwer verständlichen Gestalten der Frau Linden und Günthers zeigt uns der Roman in einem freundlicheren und vor allem klareren Lichte. Da — im ersten Teil, der von der Jugendgeschichte der Heldin handelt — bildet die ernste, schwermütige Freundin den wirksamsten Gegensatz zu dem heiteren Weltkinde. Ebenso kontrastiert der von Haus aus unglücklich veranlagte, durch unverschuldetes Mißgeschick früh verbitterte Günther trefflich mit Helmer, der vom Glück förmlich getragen, von den Frauen verhätschelt wird und den Haß des Jugendfreundes, dem er überall den Rang abläuft, überall im Wege steht, durch den Hochmut, mit welchem er auf ihn herab sieht und ihn mißhandelt, redlich verdient. Nicht minder erscheint uns, die wir ihr früheres Ver-

hältnis ganz genau kennen, die spätere, im Drama ganz unbegreiflich schnelle Verständigung Günthers und seiner Jugendgeliebten vollkommen begreiflich, ja notwendig.

Und die Kinder gar! Wie verletzen unser Ohr und unsere Empfindung ihrer unnatürlichen gequälten Stimmen von der Bühne herab, und wie herzerquickend klingt ihr harmloses Geplauder, ihr silbernes Lachen durch den Roman! Und nun werden die armen Geschöpfchen — in dem falschen Schluß — noch aus den warmen Bettchen gerissen, um die Mutter, die fliehen will, zu halten; oder bleiben — in dem richtigen — hülflos, verlassen im Kämmerlein zurück, weil das Drama doch einmal ein Ende nehmen muß und, wie die Sachen da liegen, auch gar kein anderes nehmen kann, während im Roman schon der nächste Tag alles besser macht und zwischen den für immer getrennten Gatten wenigstens über die Kinder eine Verständigung herbeiführt und sie ein Arrangement treffen läßt, wie es denn unter so traurigen Umständen getroffen zu werden pflegt.

Gut! aber was geht uns — ganz abgesehen davon, daß er nie geschrieben ist — der „Roman" Nora an?

Ganz und gar nichts!

Ich habe mit alledem nichts weiter gewollt, als erklären oder versuchen zu erklären, wie es möglich war und ist, daß die Urteile über das „Drama" Nora, das gar kein Drama, sondern ein paar dialogisierte Kapitel des dritten Bandes eines Romans, so weit auseinander gingen und immer auseinander gehen werden.

Anhang.

Gedächtnisrede auf Berthold Auerbach

(bei der vom Berliner Litterarischen Klub veranstalteten Feier).

(1882.)

Die feierlichen Klänge sind verhallt; — durch die andachtsvolle Stille ertönt ein Menschenwort — es kommt aus einer zagenden, ja schier verzagenden Brust. Und was mir jetzt das sonst nicht mutlose Herz banger schlagen läßt — es ist nicht Beklemmung, die nur dem Ueberkecken erspart bleiben mag, der in einer so großen, so auserwählten Versammlung als Sprecher aufsteht — es ist der Zweifel, ob Sie, deren Blicke jetzt auf mir ruhen, nicht mehr von mir erwarten, als ich, und setzte ich, wie es sich ziemt, meine beste Kraft ein, irgend zu leisten imstande bin. Zwar, das weiß ich ja: niemand von Ihnen verlangt und erwartet, ich werde jetzt aus dem Grabe, das sich eben erst geschlossen, um das des ersten bitteren Schmerzes millionenstimmige Klage seines trauernden Volkes noch nicht verhallt ist, das Bild des großen Mannes hervortreten lassen, wie es dereinst stehen wird, umflossen vom Strahlenglanze voller Erkenntnis, in dem Pantheon deutscher Nation — an diesem Bilde werden noch Hunderte berufener Hände zu meißeln und zu feilen, werden noch Generationen dankbarer Nachkommen zu schmücken und zu kränzen haben — Sie verlangen nichts von mir, als daß ich Zeugnis ablegen soll für den teuren Toten; und meinen, daß gerade mein Zeugnis, der ich ihm als Freund, als Kunstgenoß lange Jahre so nahe gestanden, von besonderer Wichtigkeit; daß ich, wie der Jurist es ausdrückt, ein klassischer Zeuge sei.

Das meinen Sie, müssen Sie meinen, und eben das ist es, was mich bedrückt.

Ja, ich war sein Freund; und der vertraute Verkehr mit ihm

war mir ein Hochgewinn meines Lebens; aber sollte der wehmütige Nachklang unvergeßlicher Stunden nicht allzu parteiisch in mein Zeugnis hinein tönen, das Wahrheit sein soll und nichts als Wahrheit? — Ja, ich war sein Kunstgenoß; aber pflegen sich die Urteile des Kunstgenossen über den Kunstgenossen, besonders wenn ihre Ateliers sehr benachbart sind, durch kühle Objektivität auszuzeichnen?

Kühle Objektivität!

Wohl mag die der litterarhistorische Offizier haben, der hoch zu Roß hinter der Plänklerkette reitet; aber stehst du in der Kette selbst, feuernd, ladend, wieder feuernd, für einen Moment Deckung suchend, die du im nächsten wieder aufgeben mußt, weil das Signal zum Avancieren erschallt; und wieder im nächsten bläst's: zur Attaque, Gewehr rechts! Marsch, marsch — hurrah! ja, da gewinne du, da bewahre du den kühlen objektiven Ueberblick! da erzähle du dem Wißbegierigen, wie's mit dem Kameraden war, dem guten Kameraden! Was ist da viel zu erzählen? Wir marschierten eben zwanzig Jahre lang in gleichem Schritt und Tritt. Als er die letzten seiner Dorfgeschichten: „Edelweiß", „Josef im Schnee" dichtete, schrieb ich meine „Problematischen Naturen"; gleichzeitig arbeiteten wir — er an „Auf der Höhe", ich an „In Reih und Glied", zu welchem Roman er, der große Titelfinder, mir den Titel fand; und schrieb „Hammer und Amboß", während er sein „Landhaus am Rhein"; und so ging's weiter, gingen wir weiter, Schulter an Schulter, Schritt für Schritt — seine „Brigitta" und mein „Quisisana" erschienen fast an demselben Tage, und dann:

Eine Kugel kam geflogen!

und:

Er liegt mir vor den Füßen,
Als wär's ein Stück von mir!

Wollen Sie mein Zeugnis noch?

Gut! ich gebe ihm das höchste, das ich zu geben habe; und kann es so kurz machen wie das, welches Hamlet über seinen Vater sprach: Er war ein Dichter, nehmt alles nur in allem!

In der That! du mußtest kommen, uns das zu sagen! das weiß die Welt!

O freilich, was man denn, mit leiser Veränderung jenes ironischen Faust-Wortes, so wissen heißt! wie man denn wissen kann, daß jemand etwas sei, wenn man so recht eigentlich nicht weiß, es wenigstens gar mancherlei Deutung fähig: was jenes Etwas ist. Oder wäre es wirklich nur ein Problema müßiger Spitzfindigkeit und sonst ein Abgemachtes unter anderen ehrlichen Leuten: was und wer ein Dichter? War's nicht Schiller, der den Romanschreiber einen Halbbruder des Dichters nannte? so wäre denn unser Freund, der nur Romane und Novellen geschrieben, ein halber Dichter! — Oder sollt's ein wahres Wort unseres großen Aesthetikers Friedrich Vischer sein: „Keller wird nie sehr populär werden, einfach, weil er wirklich ein Dichter ist", so wäre der sehr populäre Verfasser der Schwarzwälder Dorfgeschichten mindestens kein wirklicher Dichter; — und hat es nicht romantische Stimmen gegeben, die untereinander munkelten und raunten: der Friedrich Schiller ist im Vergleich zu dem Wolfgang Goethe gar kein Dichter? Scheint es danach nicht, daß es halbe und ganze, wirkliche und nicht wirkliche, nur vergleichsweise so oder auch nicht so zu nennende Dichter giebt? mithin die Fragen: was ist ein Dichter? wer ist ein Dichter? denn doch nicht ganz so müßig sind? und derjenige, welcher einen anderen mit diesem schönen Titel schmückt, ein wenig die Verpflichtung hat, über die eigentliche Bedeutung desselben im Klaren zu sein oder möglichst rasch ins Klare zu kommen?

Also: wer ist Dichter? vielmehr — denn der Dichter ist ja auch wohl Künstler — wer ist Künstler?

Der, welcher, um seine innere Welt zu äußern, d. h. um die

Eindrücke, die Empfindungen und Gedanken, welche der Kontakt mit der Welt in ihm erweckt und entstehen läßt, wieder zu geben, des Gleichnisses bedarf; der also niemals jene Eindrücke, Empfindungen, Gedanken abstrakt giebt, sondern immer gebunden an einen bestimmten Fall, an ein Konkretes, welches denn freilich so geläutert und verklärt sein muß, daß das gedankliche Resultat ganz in ihm vorhanden und enthalten, aber niemals ganz von ihm entbunden und abstrahiert werden kann.

In diesem tiefsten Grunde sind alle Künste untereinander gleich. Wenn man die Phantasie des großen Bildhauers, Malers, Musikers, Dichters, die in ihren Aeußerungen so unendlich weit auseinander liegen, bis auf ihre ersten Formen verfolgen könnte, würden sie, wie die Embryonen der verschiedenen Lebewesen, nur von der tiefsten Einsicht kaum noch zu unterscheiden sein; und ewig wird es ein Problem bleiben, was denn nun die ursprünglich unterschiedslose Phantasiebegabung hier zur Dichtkunst oder Musik, dort zur Malerei, Plastik oder Baukunst treibt.

Wir aber müssen festhalten: in Gleichnissen sprechen sie alle: die Baumeister mit ihren sich aufeinander türmenden, zum Himmel ragenden, zum Himmel deutenden Steinen; die Musiker mit ihren durcheinander wogenden, einander suchenden und fliehenden, endlich in seligem Zusammenklang sich vereinenden Tönen; und Rafaels heilige Cäcilia, wenn ihr seliger Mund reden könnte, würde sagen: Was naht ihr mit Zimbeln und Geigen, mir, die bereits die Harmonie der Sphären hört, ja deren Seele schon nichts mehr ist als ein Ton dieser göttlichen Musik!

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“ — das ist doch nur halb richtig: es wird ein volles Gleichnis erst unter des Künstlers Hand, der das Verglichene — die göttliche Idee — durch die ihm innewohnende, gottbegnadigte Kraft dergestalt in das Unzulänglich-Vergängliche zu legen vermag, daß es, seiner Bedürftigkeit, soweit Menschenkraft reicht, enthoben, mit der

reinen und starken Hand des Säemanns, der ausging zu säen, aus der Endlichkeit hinüber in das Ewige weist.

So deckt denn unser Freund selbst den mütterlichen Urgrund auf, in welchem alle Künste wurzeln, und läßt zugleich aus demselben klar und rein das Sonderwesen der Dichtkunst hervor wachsen, wenn er tief und scharfsinnig, wie es seine Weise war, gelegentlich sagt:

„Das Material der Dichtkunst ist wohl das geprägte Wort, aber näher und tiefer gefaßt: der Ausdruck des individuellen Empfindens, der persönliche Atem."

Damit haben wir die Antwort auf unsere Frage: wer ist Dichter? Der, dessen individuelles Empfinden mit dem persönlichen Atem ausströmt, so voll, so ganz, so unmittelbar, daß jeder Versuch, es in ein anderes Material — in Töne, die erst im Zusammenklang wirken, in Farben, die sich erst mit Linien vermählen müssen, in formspröden Stein und zähes Erz — zu übersetzen, ein Aufschub und Aufenthalt und schließlich doch ein Unzulängliches wäre. Und für den es deshalb nur e i n Uebersetzen giebt, welches im Grunde k e i n Uebersetzen ist, selbst insofern nicht, als das Wort in dem Moment, in welchem sich die Empfindung voll und ganz darein ergießt, seine Prägung empfängt. Nur wenn wir uns das völlig klar machen, verstehen wir Zusammenhang und Differenz der Dichtkunst mit den anderen, von den anderen Künsten; verstehen und begreifen wir auch erst, warum wieder die Dichtkunst sich in verschiedene Arten teilen kann und muß. Das geprägte Wort ist allen ihren Arten das gemeinsame Material, aber doch mit Unterschied. Der dramatische Dichter muß das Wort abgeben an den Schauspieler, der die von ihm erdichtete Handlung darstellt; der Lyriker kann es freilich nicht abgeben, aber er wird ihm in den höheren Lagen der Empfindung nicht mehr voll genügen und zum Gesang werden, wenn nicht gar versagen. Es ist nur einer, der es nicht abgeben kann, weil,

was er zu sagen hat, niemand weiß als er, dem die Muse es gab; und dem es auch voll genügt, weil er sicher ist, daß die Fülle der Gesichte, die er zu offenbaren hat, ihn davor schützt, in irgend einem Augenblick von der Empfindung bewältigt zu werden; — und der sich darum, weil er zugleich des Wortes Leib- und Seeleneigner und souveräner Gebieter ist, nach dem Worte nennt: der epische Dichter.

Indem nun so das Thun und Walten des epischen Dichters ganz persönlich und ganz gegenwärtig, ganz direktes Ausatmen der Empfindung im Worte ist, das sich im Ausatmen von selbst prägt, scheint es ja freilich, als ob es das Höchste der Dichtkunst darstelle; der epische Dichter auf der Rangliste der Poeten zu oberst stehe. Ich weiß es nicht; — eines aber weiß ich sicher: jeder Dichter wird dreimal selig die Glücklichen schätzen, denen es vergönnt war, in tönender Halle oder lieber noch unter freiem Himmel, auf offenem Markte, angesichts des ewigen Meeres, vor ihrem andächtig lauschenden Volke ihren Atem ausströmend, zu singen und zu sagen. Glauben Sie mir, es kommt aus tiefster Dichterbrust, das Wort des Dichterfürsten: „Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön." — Und wenn es einen modernen Dichter gegeben, der zum Homeriden geboren war und nicht der letzte gewesen sein würde; wenn ein moderner Dichter den vollen epischen Atem hatte in der mächtigen, von überquellender Empfindung geschwellten Brust, und auch wahrlich die Stimme gehabt hätte, diesen Atem auszuströmen in klangvoll hallendem, glänzend geprägtem Wort: dann war es Berthold Auerbach.

Ich bin überzeugt, verehrte Anwesende, daß Sie diese persönliche Anwendung unserer theoretischen Sätze schon längst anticipiert und ebenso jede einzelne unserer Betrachtungen des Dichtergenius durch das Bild unseres genialen Freundes, wie es vor Ihrer Seele steht, illustriert haben. Und gäbe es eine charakte-

ristischere Illustration? Wer von Ihnen das Glück gehabt hat, auch nur eine Stunde mit Auerbach beisammen gewesen zu sein, weiß, wie ihm alles — in der Erörterung der Dinge des hausbackenen Lebens wie in der Analyse der abstraktesten Gedanken — sofort zur Vorstellung wurde, sich in ein Bild verwandelte, zu einem extemporierten und fast immer wunderbar treffenden Gleichnis formte, also die Grundbedingung alles künstlerischen Schaffens bei ihm die Grundstimmung der Seele war.

Keiner aber hat die Wonne seiner Unterhaltung gekostet, dem es nicht völlig klar geworden, daß dieser künstlerische Geist, um sich auszudrücken, nur die Sprache, das Wort zum Vehikel habe; nicht, weil er so quellend sprach wie selten ein Mensch, sondern weil in seinem Sprechen eine Gegenständlichkeit war, welche der Beihülfe der bildenden Künste entraten mochte; eine Weite des geistigen Horizontes, die sich eben mit nichts mehr decken ließ als mit dem weitgreifenden, ferntreffenden Wort; und nur hin und wieder vielleicht mit der Musik, der aber doch wieder die Möglichkeit abgeht, die Fülle des Details zu erschöpfen, die er in dem deduktorischen Aufbau seiner Phantasie- und Gedankengebilde gar nicht entbehren konnte.

Und wer nun wiederum eine Einsicht in das epische Wesen mitbrachte, welches ein- für allemal das betrachtende, auf dem breiten Untergrund der individuellen Selbstbeobachtung basierte ist, dem konnte gewiß nicht zweifelhaft bleiben, daß dieser Beobachter und Betrachter par excellence seine epische Souveränität niemals für die Wollust eines lyrischen Ergusses hingeben, niemals an einen dramatischen alter ego abtreten würde; daß er nur in der epischen Dichtungsart das adäquate Organ seines überreichen Inneren hatte.

Und wenn schon dieser gottbegnadete Mensch, welcher unter uns zugeknöpften, naturentfremdeten, die Worte zählenden Mo-

dernen umwandelte wie ein lebendiges Stück frei-natürlichen, wortreichen homerischen Altertums, nicht unter südlicher Sonne in den Gassen, Märkten und Hallen einer ionischen Stadt sich zum Rhapsoden heranträumen, denken und bilden durfte, so war es vielleicht das ungünstigste Geschick noch nicht, das ihn auf einem Dorfe geboren werden ließ. Eines wenigstens hat der Dorfplatz mit dem Markte einer antiken Weltstadt gemein: es geht da manches unter freiem Himmel vor, was sich sonst innerhalb der verschwiegenen Häusermauern abspielt; es herrscht da eine Oeffentlichkeit und Mündlichkeit, in der es für den, der Ohren hat zu hören und Augen zu sehen, sehr viel zu hören und zu sehen giebt; es ist da alles in allem ihm, dessen Haus einmal die große Welt und dessen erste und letzte Aufgabe sein wird: ein Weltbild zu geben, eine Welt in nuce, eine Abbreviatur der großen Welt dargeboten mit ihren mancherlei Licht- und schweren Schattenseiten: Haß, Liebe — Klugheit, Dummheit — Güte, Bosheit — nur alles handgreiflicher, sinnlicher, sinnenfälliger — so gerade die rechte Nahrung für ein episches Gemüt! Wenn man von Auerbach erzählt — und ich kann es ja bestätigen — daß er auf der Promenade durch Wald und Feld aus einem tiefernsten Gespräch heraus auf eine einzelne Vogelstimme lauschen, auf einen blühenden Busch, irgend ein kleinstes Naturphänomen achten und den Genossen darauf aufmerksam machen konnte; ja wenn es ihm ganz natürlich war, einen begegnenden Freund erst auf ein neues Kleidungsstück, das dieser etwa trug, anzusehen und anzureden, so war darin einmal immer der epische Dichter, in dessen großem, tiefklaren Auge sich eben alles zugleich spiegelt — und zweitens der Dorfknabe, der seine ersten Menschen nicht anders hat sprechen hören als in der diskreten Begleitung der Naturstimmen; der seine ersten Menschen nicht anders gesehen hat als auf dem Hintergrunde von Wald und Feld, von dem sie sich so klar abhoben, daß dem betrachtenden

Blicke keine Bewegung und keine Geste entging; und kein neuer Knopf an der alten Weste, geschweige denn die neue Weste selbst.

Nun aber sind bekanntlich diese ersten Menschen, auf die der staunende Blick des Kindesauges fällt, wenn sich der Dämmervorhang allmählich vor dem Weltschauspiel hebt, für jeden von uns die Flügelleute unabsehbarer Reihen, die hinterher kommen und sich gefallen lassen müssen, nach jenen rangiert zu werden; und für den Dichter speciell die paar Dutzend Acteurs und Actricen, die, je nach ihrem Charakter, abwechselnd alle seine Hauptrollen spielen müssen — die Nebenrollen holt er sich von der nächsten Straße, aus dem ersten besten Salon. Da mag denn wohl der Dichter von Glück sagen, erweisen sich diese seine paar Typen auch als typisch im eigentlichen Sinne: als wirkliche Originale und Charakterköpfe, wie sie eben vorzugsweise in einfachen Verhältnissen gedeihen, welche die Menschen nicht in sich zurückdrängen, von allen Seiten beengen und beschränken, sondern denselben verstatten, sich frei auszuwachsen mit allen Ecken und Kanten ihrer Kreatürlichkeit. — Dies Glück, solche Menschen als erste Menschen zu haben — es wurde unserem Auerbach; und seine Brust ist von diesem Glückesgefühl geschwellt, wenn er gelegentlich ausruft:

„In den dunklen Waldesgründen und an Bergeshängen giebt es noch Charaktere wie die wilden Rosen, einblätterig und offen bis in den Herzensgrund, und Weißdornblüten, die nur in einer Sturmnacht aufbrechen. Hier ist die Herrschaft der halben Zustände, der relativen Hingebung, die sich in der Reflexion einen Hinterhalt wahrt, noch spärlich. Hier ist noch Lachen und Weinen, Jauchzen und Klagen herzhaft und ohne Zurückhaltung. Die Leidenschaft hat hier noch ihren vollen Mut, man weicht ihr nicht aus; sie wird hier leicht zur absoluten; das ganze Sein brennt in ihr auf und verzehrt sich."

Hätte ein so begnadeter Dichter nicht mit Fausts Worten

sprechen dürfen: „Erhabner Geist, du gabst mir alles!“ Oder was gab er denn mehr und anderes jenen Sängern des Altertums, die den Sohn des Laertes zu begleiten hatten auf seiner gedankenvollen Wanderung zur Circe, vorbei an schroffen Bergeshängen durch den kühlen Waldesgrund, wo ihm Hermeias begegnet mit dem schützenden Kraute vorschauender Klugheit? die zu singen hatten die Leidenschaft, in der des großen Peliden göttliches Herz in einer Glut, die durch die Jahrtausende strahlt, aufbrennt und sich verzehrt?

Was er ihnen mehr und anderes gab? Weh dir, Berthold Auerbach! weh dir, armem modernen Epiker, daß du darauf nicht mit freudig erhobener Stirn antworten konntest: nichts anderes, nichts mehr! daß du darauf gesenkten Auges erwidern mußtest: ein unendlich kostbares, durch nichts anderes, durch keine noch so große dichterische individuelle Begabung, keine scheinbar noch so freundliche Gunst der ersten bleibenden und fortbildenden Eindrücke zu ersetzendes: eine einheitliche, übersichtlich schöne Welt, in der jedem Wesen — von dem Vater der leichtlebigen Götter durch die Reihen der kampfesfrohen Heroen bis zu dem letzten der mühsalbehafteten Sterblichen, ja hinab bis zu des Hades klagevollen Schemen — seine bestimmte unverrückbare Stelle angewiesen war; und weiter: eine durch die Tradition geheiligte, durch unendliche Uebung erprobte Methode des Gesanges; und weiter: ein hörbegieriges Publikum, nicht in sich geschieden durch die Unduldsamkeit der religiösen Bekenntnisse, durch die tiefe Kluft der Stände und Vermögensverhältnisse, die noch tiefere der Bildung und der Kenntnisse; und zuletzt und vor allem — als Stoff ihres Gesanges — ein für diesmal zu einer nationalen Großthat geeintes Vaterland.

Ein Vaterland! mein Vaterland! wo bist du? was bist du? ein politisch unbestimmtes Etwas, ein geographischer Komplex, durch den eine breite Mainlinie von Ost nach West und ein Ge-

wirr von anderen Fluß- und Berglinien von Süd nach Nord und auch wieder nach Ost und West läuft und es in so und so viele schwarzweiße, blauweiße, grüngelbe und durch alle Kombinationen der Farbenskala nuancierte Vaterländer und -Ländchen teilt; und ach! auch die Herzen teilt, die alle nur einen patriotisch-centripetalen Schlag haben sollten und nun centrifugal nach allen Himmelsrichtungen der Heimat und — wer weiß — über den Bannkreis der gemeinsamen Abstammung und Sprache hinaus und hinüber schlagen nach dem verlockenden Idol fremdländischer und fremdsprachiger Kultur und Sitte — und wärs auch übertünchte Barbarei und Sittenlosigkeit!

Meine Verehrten! das sind leider keine rhetorischen Phrasen, das ist der wahre Ausdruck der bangen Klage, die sich aus dem Herzen des deutschen Epikers ringen mußte, der sich Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre zu dem bekennen und das in Angriff nehmen wollte, was denn doch auf der weiten Gotteswelt einzig und allein sein Beruf war. Nur des Epikers, fragen Sie? Ich möchte das nicht so ohne weiteres bejahen; ich gebe vielmehr gern zu: auch die Saiten der Lyra mögen höher tönen, wenn sie zu Gesängen von Atreus' Söhnen und Kadmos' Ruhme erklingen; aber zu alter und neuer Zeit strahlten und schimmerten Liebeslust und Liebesleid wie Sonnen- und Mondenschein über Berg und Thale und fanden überall empfindsame Herzen. Und die bunten Schlagbäume hemmten auch damals nicht den patriotischen Schmerz, im Gegenteil, sie waren wie unbarmherzige Hämmer auf so manches weiche deutsche Dichterherz, bis es hart wurde wie Stahl und erglühte und aufsprühte in helllodernden Trotz- und satirische Brandfunken stiebenden Spottliedern. Und auch er, dem ein paar Quadratfuß Bretter die Welt bedeuten, mochte unter noch weit schlimmeren Verhältnissen freiheitstrunkene Jünglinge ihre Ketten zerreißen und in die Wälder fliehen lassen; in der Jungfrau zarter Hand die Oriflamme ge-

gen den Erbfeind erheben; zeigen, wie feindliche Brüder am Hassesstahl verbluten; mit den todesblassen Lippen des sterbenden Patrioten feierlich zur Einigkeit mahnen. Oder ein anderer, dem sich des Lebens Rätsel und des Vaterlandes Schmach nur mit leichten Zügen auf die glatte Stirn schrieben, holte wohlgemut die alten erprobten Gliedermänner aus dem Kasten, setzte ein paar neue Flicken auf die abgeschabten Kleider und — da hat man doch wieder einmal lachen können! sagten die Leute, wenn sie abends nach Hause gingen.

Aber der Epiker! dem zur Aufgabe ward, darzustellen das, was ist, in dem Bilde einer begebenheitenreichen Handlung — einem Bilde, das wie jedes gute und bedeutende Bild von einem einheitlichen und bedeutenden Standpunkte gesehen und gemalt sein will; und der jener Tendenz, die seiner Phantasie eingeboren, folgen muß: sich nie mit dem niedrigeren Standpunkt zu begnügen, sobald er den höheren erklimmen kann, den möglichst hohen, damit sein Bild größere und die größten Dimensionen gewinne und ein Abbild werde der Welt, die er in seinem Busen trägt, und die doch nichts ist als ein verklärtes Abbild der sinnenfälligen Welt — ja, der Reiche-Arme ist übel daran, wenn diese Welt ein in politischen oder socialen Krämpfen und Kämpfen zuckendes Chaos ist, oder auch ein stagnierender Sumpf, in dem sich nichts begiebt, was des Singens und Sagens wert wäre. „O, du glücklicher Jüngling“, läßt die Sage den großen Alexander an dem Grabhügel des Achill klagen: „o, du glücklicher Jüngling, der du als Herold deiner Thaten den Homer gefunden hast.“ Wir von der Gilde müssen das Wort umkehren: O, du glücklicher Homer, der du zum Gegenstand deines Gesanges die Thaten eines Achill fandest! Nie hat es ein Volksepos gegeben außer in einem Volke, das auf große Thaten zurücksehen konnte, während es selbst noch in frohester Thatkraft stand; nie hat es einen guten, im höheren Sinne volkstümlichen Roman gegeben und kann keinen geben

außer in einer Nation, die im wohligen Gefühl seiner sich dehnenden Kraft thatenfroh und thatenbereit in sich hinein und um sich her auf die anderen Nationen blicken darf, und wo selbst „der kleine Kahn der Familie auf der reichen bewegten Woge des öffentlichen Lebens schwimmt.“

Und Goethes — von dem ja dieses Wort ist — eigene Romane? Wo bewegte sich, als er sie schrieb, reich die Woge?

Aber hat er, der jenes Wort — als leise Klage für sich, den Dichter, als laute Anklage für seine Nation, die keine war — sprach, sie nicht vermißt, diese reiche Woge? — und Hand aufs Herz! — vermissen wir sie nicht? Und wenn wir auch deshalb um alles in der Welt jene Wunderwerke des Geisterkönigs nicht missen möchten, wer von uns wagte, und wäre er ein Zaubermächtiger, heute Prosperos Stab in seine Hand zu nehmen, die von Leidenschaft freilich nicht zittern soll und darf, in der aber der Puls des aktuellen öffentlichen Lebens schlagen soll und muß? Nein, wir, wie wir nun einmal sind, wir können nicht mehr in Zauberpalästen auf stillen Geisterinseln mit Wesen wohnen, deren verklärte oder halbverklärte Leiber keine staatlich-politischen Kleider und Falten umgeben. Wir müssen unsere Menschen, die vom Baum der politischen Erkenntnis gegessen haben, bekleiden. Das mag unbequem sein und uns große Mühen und Kosten verursachen und alles in allem die betreffenden Herren und Damen nicht schöner machen, aber — wir müssen es. — Und wir können auch nicht mehr aus einer Titanhöhe, von der man „die äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen wie ein zusammengeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht“, in eben dieses Gärtchen hinab fallen; mit einem Schulmeisterlein Wuz „uns in die Ackerfurche einnisten und in jeder Aehre, die über uns nickt, einen Baum- und Regenschirm haben.“ Dazu geht heutzutage der Wind zu rauh, und es regnet und hagelt auch gelegentlich allzu dicht und

scharf. — Und „historische Romane" zu schreiben, ist auch nicht jedermanns Sache; ist nur die Sache derer, die wohlgemut drei Reiter über die nebelverhüllte Heide traben und an einem Kreuzwege still halten lassen, nur daß sie um Gotteswillen nicht wissen, was die Kerle da eigentlich wollen; oder auch nur zu genau wissen, was sie — ich meine jetzt nicht die drei Kerle, sondern die Herren selbst — wollen, und auch voll des Glaubens sind, zu können, was sie wollen, nämlich: den erhabenen Geist der Zeiten, die vergangen sind, heraufbeschwören in das helle Licht der Gegenwart. Und nur vergessen, daß die Geister im allgemeinen etwas lichtscheu sind und, wenn sie dann allzu heftig bedräut und mit heiliger, aus tausend Büchern mühsam zusammengelesener Lohe schier versengt werden, als — Scholast hinter dem Ofen hervortreten, so daß ein unbefangenes, ungeweihtes Auge des Herrn Beschwörers allereigenste geistreiche Person zu sehen glaubt.

Ich würde nicht gewagt haben, hier mein Ihnen überdies hinlänglich bekanntes ästhetisches Glaubensbekenntnis auch nur in diesen notgedrungen kurzen Andeutungen zu geben, wenn es nicht Zug für Zug und Punkt für Punkt ebendasselbe wäre — und hier kann ich wahrlich als klassischer Zeuge gelten —, zu welchem sich Berthold Auerbach von dem Moment, da er sich in ästhetischen Dingen zur Klarheit durchgekämpft, theoretisch stets und energisch bekannt hat und von dessen Vorschriften und Pflichten er auch praktisch seitdem niemals abgewichen ist. Dieser Gleichklang von Theorie und Praxis bei ihm wird wahrlich nicht gestört, sondern eher erhöht durch das Faktum, daß er sich noch in späteren Jahren mit der Idee eines großen historischen Romans trug, den er — niemals auch nur in Angriff nahm und den er, hätte er es gethan — ich nehme es auf meinen Zeugeneid — niemals ausgeführt haben würde. Er, der wie nur je ein Grieche zur Zeit des Perikles in der Gegenwart lebte; er, der in seiner breiten Brust nicht Atem genug hatte, seine individuelle

Empfindung auszuströmen, die Empfindung eben der Gegenwart: der geliebten Sonne zu seinem Haupte, der geliebten Erde zu seinen Füßen, der Scharen der Lebendigen, die da zwischen Himmel und Erde an ihm vorüberzogen und die er alle, alle an sein großes Herz hätte ziehen und drücken mögen; er, der wieder und immer wieder betont und einschärft, daß nur der ein Dichter ist, der es wagt, sein Empfinden ohne Rest und Abzug einzusetzen! Ich könnte Ihnen dafür tausend Belegstellen aus seinen Schriften anführen; hier eine für tausend: „Es ließe sich darthun, daß die Zurückziehung der Persönlichkeit aus den öffentlichen Darlegungen weit mehr Eitelkeit als Bescheidenheit ist. Man will sich in seinem eigenen Wesen für sich bewahren und sich nicht ganz und gar ausgeben. Die Vorenthaltung der persönlichen öffentlichen Beteiligung hat uns jene Scheu vor persönlicher Hingabe eingeflößt. Wir verdenken es keinem Lyriker, ja wir finden es schön und notwendig, wenn er sein eigenes Leben preisgiebt. Ist die höhere geschlossene Form hier allein deckender Schild, und soll nicht auch der Prosaiker sich ganz geben?"

Wohl! sagen Sie; aber wenn er jener Zeit keine große Welt zu schildern fand, keine Nation mit großen Zielen und damit also keine großen, nicht einmal größere epische Aufgaben zu lösen — Eines blieb ihm doch — und du selbst hast uns ja gesagt, daß es ein Herrliches darum war gerade für den epischen Dichter: die kleine Welt seiner bergumschlossenen, tannendurchrauschten Heimat mit den prächtigen Charakterköpfen. Freilich, und wir werden alsbald darauf zu sprechen kommen. Hier muß zuvor gesagt werden, daß der Mensch, wie im bürgerlichen Leben, so auch im dichterischen, sein Erbe nicht vor der Mündigkeit antreten darf; und das mit Fug, weil, thäte ers früher, er es aller Wahrscheinlichkeit nach vergeuden und verwüsten würde.

Was aber nenne ich dichterische Mündigkeit?

Wir hörten eben aus berufenstem Munde: der Dichter solle

sich ganz geben; gewiß! aber wir müssen auch verlangen, daß er ein Ganzes zu geben habe, d. h. da er sich selbst geben soll, daß er selbst ein Ganzes sei. Müssen es doppelt und dreifach verlangen von dem epischen Dichter, dessen Standpunkt, wie wir ausmachten, ein einheitlich fester und zugleich hoher sein muß, weil er anders nicht ein gut komponiertes, bedeutendes Bild schaffen kann. Und nicht einmal eines in bescheidenen Dimensionen. Auch um das Kleine gut und scharf und richtig zu sehen — und vielleicht gerade dazu vorzugsweise — muß man hoch stehen, wie der Geier, dem schärfsten Auge entrückt, in der Aetherhöhe schwebt, um in der Wüstenbreite und -Weite die spärlich-kümmerliche Beute sicher zu entdecken. Und konnte Berthold Auerbach diesen sicheren, hohen Standpunkt haben? von vornherein haben? Nun, dann hätte es ihm wahrlich von Apollo im Traum geschenkt werden müssen. Der giebt zwar seinen Söhnen viel, und gar diesem geliebten hatte er sehr viel gegeben. Dies konnte ihm kein Gott über Nacht geben: daß der Schwabe in dem Märker und Pommer seine leiblichen Brüder sah; daß der Dörfler den Städter auch als ein Geschöpf Gottes gelten ließ; daß der Sohn der Armut den Kindern des Reichtums nur wünschte, es möchte ihnen nicht allzu schwer werden, in das Himmelreich zu kommen; daß das Kind des Juden, der Talmudschüler, von ganzer Seele auf ein Himmelreich verzichtete, in dem nicht Platz gewesen wäre für alle, die — es in sich tragen: Reich und Arm, Christ und Jud und Mohammedaner; und sich überzeugt hielt wie vom eigenen Dasein, daß keiner es in sich trägt, dem es nicht genügt, ein Mensch zu sein.

Zwei Momente also sind es — die politisch-mißliche Lage, in welcher der Dichter seine Heimat, und der von physischen, ökonomischen, moralischen Mauern eingezwängte und beschränkte Gesichtskreis, in welchem er sich selber fand —, aus welchen für ihn zwei Aufgaben erwuchsen, von denen er die eine nur lösen

zu können hoffen durfte mit Hülfe aller, während er die andere nur ganz allein in die Hand nehmen, fördern und vollenden mußte: die Schaffung eines großen einigen freien Vaterlandes, die Befreiung und Läuterung seiner selbst — Aufgaben, die ich gleichsam Nebenaufgaben zur Hauptaufgabe seines Lebens nennen möchte, wie es Hülfswissenschaften zu der Haupt- und Berufswissenschaft giebt. Im Verfolg der einen mußte der Dichter zum Politiker werden, zur Absolvierung der anderen zum Philosophen.

Oder will man für Politiker lieber „glühender Patriot" und für Philosoph „sich mit philosophischen Dingen eifrigst Beschäftigender" sagen, so würde damit vielleicht eine Thatsache angedeutet werden, die ich hier offen darzulegen kein Bedenken trage: die Thatsache, daß Auerbach zum Berufspolitiker oder -Philosophen keineswegs auserwählt und berufen war. Zu dem ersteren fehlte ihm der rasche Ueberblick und das kecke Zugreifen, auch wohl die Menschenverachtung, will sagen: Schätzung des Menschen je nach seinem politischen Tageswert; zu dem anderen die Konzentration des Denkens auf den springenden Punkt des Untersuchungsobjektes und die Ruhe zum glatten Abwickeln eines groß angelegten Gedankengespinstes. Daß er darum nichtsdestoweniger einen tiefen Einblick hatte in politische Dinge und daß er diese Einsicht auch zu formulieren verstand; daß er reich und überreich war an genialen philosophischen Aperçus — nun, das brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Viel eher muß mit der Wahrhaftigkeit eines Zeugen bemerkt werden, wie es dem alten Meister nicht immer gelang, zur rechten Stunde am rechten Ort das Zauberwort zu finden, welches den philosophischen Besen und die politische Schaufel in die Ecke bannte, und es dann manchmal bei ihm auf Flur und Treppe — im poetischen Sinne — ein wenig unwohnlich wird. Ich für mein Teil möchte deshalb die philosophisch-politischen Falten auf seiner schönen Dichterstirn nicht missen; mir deucht, sie stehen ihm gut, wie dem Schweizer seine Narben, und

er hat sie sich nicht in Banditenkämpfen erworben, sondern im offen-ehrlichen Kampfe, um als ein in sich selbst freier Mann mit freiem Volke auf vaterländischem Boden stehen und dichten zu können.

Und wem sie nicht gefallen und wer etwa sprechen möchte: er war eben ein Grübler, der alles in der Poesie schwer nahm, in dessen Hand alles Poetische schwer, ja wohl schwerfällig wurde, ihm erwidere ich: ja, wie ihr von dem Manne des gewöhnlichen Lebens, der von frühester Jugend auf schwer hat arbeiten müssen, um zu dem Seinigen zu kommen: zu seinem täglichen Brot am häuslichen Herd, — nicht verlangen könnt, daß die Hand, die er euch zum Willkomm bietet, keine Schwielen habe. Aber Gefallen oder Nichtgefallen — es ist einmal so, konnte nicht anders sein. Wer Auerbach nicht unter diesem Gesichtswinkel zu sehen vermag, der wird niemals verstehen, weshalb dieser gottbegnadete Dichter in einer Zeit des Lebens, wo tausendmal Mindere als geborene Ritter vom Geiste sich schämen würden, anders als mit lyrischem Sporengeklirr oder mit dramatischem Panzergerassel durch die hochaufhorchende Welt zu stürmen, erst einmal sich seinen, des Juden, Platz in der Litteratur erkämpfen mußte mit einem scharfkantigen publizistischen Kiesel, den er dem kritischen Goliath Wolfgang Menzel an die unverschämte Stirn schleuderte. Und würde niemals verstehen, weshalb er sich um eben diese kostbare Zeit in das Studium der Philosophen versenkte und sich unter allen als Heiligen für sein ganzes Leben bis zu seinem letzten Atemzuge den Spinoza erkor — ganz gewiß nicht aus Zufall, sondern aus tiefstem Herzens- und Geistesbedürfnis; denn der Mann, der uns lehrte, die menschlichen Handlungen weder zu beklagen noch zu verlachen, sondern zu begreifen, ist so gewiß der Philosoph des epischen Dichters, wie der Prophet des kategorischen Imperativs der Pflicht der Philosoph für die Dramatiker ist. — Und würde weiter nicht verstehen, wie der Jüngling, der

keinen Blutstropfen eines Verschwörers in seinen Adern hatte und dem man kein Geheimnis abzufragen brauchte, weil er's von selbst mitteilte, zu seinem „Hohenasperg“ kam. Und wie der schon geklärte Mann, der erfolgreiche Dichter, der alles andere war, nur kein Revolutionär und Barrikadenkämpfer, unweigerlich mit den Wiener Studenten von 1848 fraternisieren mußte. Und auf der Schwelle des Greisenalters vor Straßburg von den Belagerungsschanzen um sein geliebtes Münster und die armen bombardierten Brüder und Schwestern langte und bangte, bis sich die ausgestandene Pein des Harrens in einem „Wieder unser!“ Luft machen konnte, dessen grenzenlosen Jubel nur der belächeln mag, der die Wunde nicht gefühlt wie er. — Und abermals nicht verstehen, warum der arbeitsamste der Menschen nicht gern auf einem Sänger- oder Schützenfeste fehlen mochte, das ihm erreichbar war; und ebensowenig auf einem Gedenkfeste, wo es galt, den Ruhm deutschen Geistes und deutscher Kunst zu mehren in frommer Huldigung des Genius. Und da war denn wahrlich keiner, der dieser Huldigung einen flammenderen, ergreifenderen Ausdruck zu geben verstand als der Mann, der in solchen Momenten erst wahrhaft seinen wahren Beruf zu erfüllen schien: „ausströmend seine Empfindung in seinem persönlichen Atem.“ Es ist ein schönes, tiefsinniges Wort unseres Freundes: „In einem Strome sind auch Quellen.“ Er hat es ursprünglich auf die dichterische Erfindung gemünzt, welcher während des Schaffens aus dem Schaffen selbst immer neue Nahrung erwächst; es sei mir erlaubt, es hier umzudeuten auf die Quellen glühender Vaterlandsliebe und heißen Ringens nach Selbstläuterung und Selbsterkenntnis, die unsichtbar in dem tiefen Strombett seines dichterischen Schaffens aufwallen und hier und da vielleicht die ästhetische Reinheit der poetischen Wasser trüben, um ihnen dafür eine wunderbar anmutende und erquickende Herzwärme zu verleihen.

Aber nun der dichterische Strom selbst, hast du uns von dem nicht noch gar vieles zu sagen? von seinem Ursprung, seinem Lauf: wie er sich hier durch kritische Engpässe zu winden hatte, dort im breiten Bett der Volksgunst behaglich ergehen konnte? wo die Wasserscheide lag zwischen ihm und den konkurrierenden poetischen Nachbarflüssen? und was denn sonst daran merkwürdig und wissenswert ist? Darüber müssen sich doch Bücher schreiben lassen!

Gewiß! und sie werden auch geschrieben werden. Wir Deutschen sind ja ein schreiblustiges Volk, und er verdient vor vielen anderen, daß man sich in sein Wesen versenke, seine Art eifrig studiere und seinem reichen Wirken bis in die letzten Spuren nachgehe. Aber sollte ich mir wirklich nicht schmeicheln dürfen, daß wir, indem wir uns liebevoll in dies sein Wesen und seine Art zu versenken suchten, ein helleres Licht der Erkenntnis desselben in unsern Seelen entzündet und uns so zum tieferen Verständnis seiner Werke vorbereitet haben? Denn auch von den Werken eines Dichters — und von denen besonders — gilt Wallensteins Wort von den Thaten und Gedanken des Menschen:

Die innre Welt, sein Mikrokosmos, ist
Der tiefe Schacht, aus dem sie ewig quellen.
Sie sind notwendig wie des Baumes Frucht,
Sie kann der Zufall gaukelnd nicht verwandeln.
Hab ich des Menschen Kern erst untersucht,
So weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln.

Und da erscheinen mir denn Auerbachs Werke so notwendig im einzelnen und einzelsten, selbst in ihrer chronologischen Folge; die Entwickelung seines Genius geht so normal vor sich; die diversen Phasen sind so scharf voneinander gegliedert und in sich selbst wieder so ausgeprägt, fügen sich zu dem Ganzen seiner dichterischen Existenz so harmonisch zusammen, daß man diese seine individuelle Entwickelung als typisch für die Entwickelung eins Dichters seiner Gattung ansprechen kann.

Ja, er repräsentiert die Gattung in einer Reinheit und Ganzheit, welche auch für das nur mäßige Gedeihen der anderen Dichtungsarten in seinem Wirken keinen Raum läßt. Wer deshalb, weil er kaum je ein lyrisches Gedicht gemacht und weil seine Theaterstücke als solche verfehlt, ihm die lyrische und dramatische Ader absprechen wollte, der hat eben das wahre epische Wesen noch nicht gefaßt und begriffen, daß es die Elemente der beiden anderen Dichtungsarten in sich gebunden hat und hält wie die Luft Sauerstoff und Stickstoff, von denen man keines aus ihr herausnehmen kann, ohne daß sie aufhörte, atembar zu sein. Wer leugnen möchte, daß Auerbach die süßesten lyrischen Töne anschlagen konnte, der hat nicht sein Barfüßele, wer verneinen wollte, daß er den tragischen Donner zu entfesseln wußte, der hat seinen Diethelm — was sage ich, der hat ihn nie mit Herz und Phantasie gelesen. Ja, so wunderlich es klingt, wer Auerbach liest, ohne sich über dem Lesen bewußt zu werden, daß das alles eigentlich gar nicht, das heißt im tieferen Sinne geschrieben, sondern gesprochen ist, der versteht ihn überhaupt nicht zu lesen; und der versteht auch nicht, was der Dichter aus seiner Seele Grund gelegentlich äußert: „Es giebt viele köstliche Geschichten, die nicht bloß ihres Inhaltes wegen, sondern weil ihre Wirkung vornehmlich im lebendigen Ton liegt, nicht aufgezeichnet werden können.“ Wer ihn aber einmal eine dieser köstlichen Geschichten hat erzählen hören mit jenem schalkhaft drolligen Ton, den man nicht hören konnte, ohne daß einem das Herz im Leibe lachte, — und den man sich jetzt nicht in der Seele zurückrufen darf, ohne daß einem die Augen übergehen — ja, der weiß, daß dieser Dichtermensch in gerader Linie von jenen schriftlosen ihr individuelles Empfinden im persönlichen Atem ausgebenden Sängern einer seligen epischen Vorzeit abstammte.

Und er war voll von diesen köstlichen Geschichten. Es fällt mir nicht gleich ein, wer gesagt hat: „Um eine gute Geschichte

zu erzählen, muß man drei im Kopfe haben" — er hatte tausend; er war ein unerschöpflicher Brunnen von Geschichten; und er glich auch darin dem Vater Homer, daß er die Genealogien und Verschwägerungen und Freundschaften hinüber und herüber von Hunderten von Familien in seinem wunderbaren Gedächtnis aufgespeichert und bei jeder passenden Gelegenheit zur Verfügung hatte. So lebte er denn stets, wenn andere Dichter nach Stoffen schreien wie die jungen Raben nach Speise, in einem behäbigen Wohlstand, ja in einem embarras de richesse, der ihm beim Komponieren zu einem wirklichen Hindernis wurde, da er nur immer abzuwehren hatte und, gutmütig wie er war, selbst den aufdringlichen Besucher schwer von sich zu weisen vermochte. Daraus — und aus dem schon erwähnten analogen Umstande, daß durch sein geschäftiges Gehirn stets so viele Gedanken zuckten wie Sternschnuppen durch eine klare Laurentiusnacht — ergab sich denn ein wunderliches Phänomen für den, welcher in der glücklichen Lage war, sein dichterisches Schaffen durch alle Stadien begleiten zu können. Die ursprüngliche Conception war stets sonnenklar, die erste Skizzierung herrlich leicht und keck und vollkommen übersichtlich. Las man nun das ausgeformte Werk, so wollte es einem manchmal — nicht als etwas anderes — das wäre ja unmöglich — aber als etwas von der ersten Conception und Skizze mehr oder weniger weit Abweichendes erscheinen, bis dann, nachdem man den ersten Eindruck der Lektüre in sich hatte verkühlen lassen, die rekonstruierende Rückerinnerung wieder den Grundplan mit überzeugender Deutlichkeit klarlegte. Es war wahr und wahrhaftig die Villa, die uns der Baumeister im Grundriß gezeigt und in den Façaden dargestellt, nur daß er noch ein paar Neben- und Hinterhäuser, die gar nicht im Kontrakt ausbedungen waren, hinzugefügt und auf seinen sauberen Zeichnungen die Schlingpflanzen und die Rosen vergessen hatte, welche die Wände, Simse und Gebälke zur fröhlichen Sommer-

zeit überspinnen und übernicken würden. Da sagen denn Leute, die da glauben, mehr von der Kunst zu verstehen wie der Meister, und nicht wert gewesen wären, seine Schuhriemen zu lösen: er wußte nicht zu komponieren! Ich aber, der ich in ihn immer, mit Herz und Mund, meinen Meister verehrt habe, ich sage: er wußte zu komponieren, nicht bloß seine kleineren Sachen, wo ja seine herrliche Kunst selbst dem Laien aufgehen muß, sondern auch seine großen. „Auf der Höhe“ ist ein Meisterwerk der Komposition und ein glänzender Beweis absoluter Beherrschung des vorsichtig gewählten Stoffes; im „Landhaus“ wird allerdings der volle, bis dahin durchweg regulierte Strom zuletzt gezwungen, in Wasserfällen und Kaskaden zu zersplittern und zu zerstäuben, wie er in „Waldfried“ nach allen Seiten überquillt und kaum in der mit sicherer Ueberlegung angewandten, höchst dehnbaren Form des Ich-Romans zusammengehalten werden mag. Aber diese aus der Ueberfülle geborenen Mängel sind charakteristisch für alles epische Wesen, das immer die ganze Welt umschweifen und umfassen möchte, und die nur in der modernen Epik schärfer hervortreten als in der antiken, wo man ja von einzelnen Dichtern gar nicht reden kann, weil alle einen gemeinsamen Stoff vorfanden; einer dem anderen, so zu sagen, in die Hände arbeitete; einer den Faden, den der andere hatte fallen lassen, wieder aufnahm und fortspann, bis derselbe dann endlich ein Ende nahm, das heißt alle Variationen des Themas gründlich erschöpft waren. Das ist bei uns in vielen und gerade in den bedeutendsten Fällen unmöglich. So kann z. B. das Thema „Sonnenkamp“ — der moderne Conquistadore, dem die Menschen Ware sind, aus denen man Geld macht, mit welchem Gelde man alles, was auf Erden köstlich ist, kaufen darf: Haus und Hof, Weib und Kind, willfährige Freunde, gefällige Maitressen, Rang und Titel — alles, alles, nur keine Ehre, die dem Frechling wenigstens von der poetischen Gerechtigkeit abgeschnitten wird,

sollte sie ihm auch in Wirklichkeit das Laissez-faire, laissez-aller einer frivolen Gesellschaft gewähren — ich sage: dies Thema kann von einem einzelnen Dichter gar nicht erschöpft werden, es hat zu viele Variationen: für den einen „Sonnenkamp“, den der Dichter nach Amerika und in einen nebenbei viel zu rühmlichen Tod schickt, erstehen Hunderte unter uns, laufen unter uns herum, mit dem Golde in ihren Taschen klimpernd, den ehrlichsten Menschen mit der frech-stummen Frage anstierend: Lieber Mann, was kostest du?

Ich wiederhole: Auerbachs scheinbar individuelle Fehler sind im Grunde die dem epischen Wesen inhärierenden. Sie treten bei ihm nur deshalb so scharf hervor, weil er in seiner dichterischen Individualität die Gattung so rein repräsentiert, und dürfen uns mithin indirekt als ebenso viele vollgültige Beweise seiner großen epischen Kraft und Tugend gelten.

In diesem Zusammenhang möchte ich noch eine andere, scheinbar individuelle, im Grunde wieder echt epische Eigentümlichkeit Auerbachs hervorheben, auf die ich bereits hindeutete, als ich Sonnenkamps Tod einen allzu rühmlichen nannte. Wie die epische Natur, trotzdem sie das dramatische Element in sich schließt, dem rein tragischen und auch dem rein komischen Fall aus dem Wege geht, weil dieselben ihre streng gemessenen Kreise stören, so will sie auch von der abgrundtiefen Bosheit und der bodenlosen Lächerlichkeit nicht gern etwas wissen und kennt oder will keine Ungeheuer und keine Fratzen kennen. Es ist tief charakteristisch für den epischen Goethe, wenn er von sich behauptet, daß die dramatische Darstellung eines rein tragischen Falles ihn zerstören würde; und ein anderes Mal, daß der Humor zuletzt, das heißt in der komischen Konsequenz der Karikatur, die Kunst zerstöre. So ist es auch bedeutsam für ihn, daß in seinen Romanen kein einziger grundschlechter oder grundlächerlicher Mensch vorkommt. Läßt sich nicht dasselbe von den homerischen Gedich-

ten behaupten? Selbst der Cyklop, das gesetzlose Scheusal, ist allerdings für die Menschen, die ihm ungerufen ins Gehege kommen, ein etwas unbequemer Wirt, findet aber in all seinem Jammer für den Lieblingswidder, sein Böckchen, seinen Freund die gemütlichsten Worte; und Thersites ist ein Rabulist und Schwätzer, aber Vater Homer liebt alle seine Kinder und läßt selbst das ungezogenste mit einer Tracht wohlverdienter Prügel davonkommen. So ist es auch mit Auerbach: er liebt sie alle, alle; Totschläger oder Mörder, wie Landolin und Diethelm, haben sich in ihrem tiefsten Falle noch immer eine ganz respektable Portion Ehrlichkeit und Gewissen bewahrt, sind trotz ihrer Verbrechen alles andere eher als das, was man im eigentlichen Sinne Verbrechernaturen nennt. Und, was ganz hierher gehört: so fällt es Auerbach schwer, ja unmöglich, die völlige Gemütsleere eines modernen Blasierten darzustellen. Sein „Pranken" im Landhaus, sein „Bruder Irmas" in „Auf der Höhe" sind, welche Allüren des ausgehöhlten Wüstlings sie sich auch geben, im Grunde wahre Dilettanten der Gemütlosigkeit; Auerbach kennt so wenig eine völlig öde Seele wie der Physiker einen völlig leeren Raum; und wie jener gute König dem ärmsten Bauer ein sonntägliches Huhn in den Topf wünschte, so hat der leerste Tropf bei ihm noch immer ein sonntäglich Stück Gemüt in dem kümmerlichen Alltagsherzen.

Aber wohin gerate ich, wenn ich so fortfahren will, mich auf dem schmalen Gange analytischer Betrachtungen zwischen den Demanten, Smaragden und Rubinen der wunderreichen Schatzkammer zu ergehen, die Berthold Auerbach heißt! Wie viel ich auch von den Kleinodien mit eifrigen Händen faßte, es würde mit mir sein wie mit Chamissos Abdallah:

Und was er fortzutragen die Kraft hat, minder ihn freut,
Als was er liegen muß lassen, ihn heimlich wurmt und reut.

So verstatten Sie mir denn nur noch einen und den ande-

ren Blick, nicht des gierigen Schatzgräbers, sondern des bescheidenen Wanderers, der sehr wohl weiß, daß er das Bild der bedeutenden Landschaft, auf welcher sein trunkenes Auge ruht, nicht in allen zauberischen Einzelheiten erschöpfen kann, aber es sich doch gern in seinen großen Zügen für immer einprägen möchte.

Ich habe bereits vorhin gesagt, daß die dichterische Entwickelung Auerbachs typisch sei für die Entwickelung eines Dichters seiner Gattung. Für mich steht es fest, daß der epische Dichter zwar auch keine andere Aufgabe hat wie der antike, dies ist: ein verklärtes Bild der Welt, so weit sie sein Blick überschauen kann, zu geben, daß ihm aber nicht wie jenem, infolge des prästabilierten Einklangs seiner individuellen Seele mit der Volksseele, der Standpunkt für dies Bild von vornherein gegeben ist, sondern daß er denselben erst suchen muß und ihn nirgend anderswo als in seiner Seele, bei sich selbst, in seinem Ich finden kann.

Er muß, er mag wollen oder nicht, sich selbst als einheitlichen Punkt, das heißt als Helden dieses Bildes, das heißt der Erzählung, setzen; aber er thut es selten, fast nie, direkt, offen, sondern indirekt, heimlich, indem er sein Ich in eine fremdartige Maske hüllt — je fremdartiger, je besser — und den so ausstaffierten Helden in Lagen bringt, in denen er selbst nie gewesen ist, in die er sich eben nur hineinträumt, aber in der Folgerichtigkeit der mit seinem Ich vorgenommenen Veränderungen.

Das ist der Auerbach des „Spinoza", des „Dichter und Kaufmann". Er ist der Baruch nicht, den sie als Benedikt in den Bann thaten, und ist es auch wieder und fragt sich: wird an dein Sterbelager trotz alledem, trotzdem du nichts willst, als dich empordenken und läutern zum „freien Menschen", die Hohngestalt des ewigen Juden treten? — Er ist Ephraim Kuh nicht und ist es auch wieder und fragt sich: wird die Misere einer nicht bürgerlich voll anerkannten und gesicherten Existenz auch in

dir ein fröhliches Talent im Keime knicken, ja zu einem Fluch deines Lebens machen?

Dann, wenn der Dichter seine Hand durch diese Vorübungen geschmeidigt und gefestigt, seine historisch-epischen Maskenscherze absolviert, seine von egoistischen Träumen und Aspirationen geläuterte Seele mit der Bildung seiner Zeit erfüllt hat, dann erst kann er an seine wirkliche Arbeit gehen: mit freiem, objektivem Blick und sicherer Kunst zu schildern das, was ist.

Das ist der Auerbach der Dorfgeschichten. Er ist der Tolpatsch, der Ivo nicht, der Buchmaier, der Bachmüller nicht, der Lucian nicht, der Diethelm nicht — aber er kennt sie alle, alle, schaut ihnen bis in den tiefsten Herzensgrund, deckt diesen tiefsten Herzensgrund auf, den Zuschauer, ich meine den Leser, bis in den tiefsten Herzensgrund erschütternd.

Das, was ist! ihm ist! für ihn ist! was er am besten, was er bis jetzt vielleicht — vielmehr gewiß — allein wahrhaft kennt — sein angestammtes väterliches Erbe, auf dem er, als auf seinem Eigen, steht, das edle Gut verwaltend, es nutzend, ganz ausnutzend, aber wie ein betriebsamer, fleißiger Wirt; nicht wie einer, der auf den Raub baut.

So sitzt er, so waltet er, umrauscht von dem Beifall seiner Nation, die sich eben jetzt eifrig rüstete, in ihr politisches Erbe einzutreten, wie er in sein dichterisches eingetreten war; und der er in seinem Schaffen sinnbildlich zeigte, wie man, um in sein Erbe zu kommen, um seines Erbes froh zu werden, mit dem Anfang beginnen, mit dem Grundpflug pflügen müsse, damit die alte eingeborene Kraft des Bodens sich bewähre und den Fleiß des Säemanns lohne hundert- und tausendfältig — so waltet er, sage ich, jahrelang, schier zwanzig Jahre auf seinen Hufen; es ist zuletzt kaum eine Scholle noch, die er nicht umgewandt, kein Fruchtbaum, von dem er nicht gepflückt, kein wilder Rosenstrauch, der ihm nicht einmal seine offenen Blüten erschlossen.

Dann kommt ein Tag, wo über seiner Thür nicht mehr steht: „Dies Haus ist meine Welt!“ wo die alte Inschrift einer neuen hat Platz machen müssen: „Die Welt ist mein Haus!“

Was ist geschehen?

Ist ein wetterwendischer Sinn in den bedächtigen Mann gefahren? ist er des kostbaren Erbes, des trauten Heims überdrüssig geworden? Lüstet ihn nach reicherem Gewinn?

Mit nichten!

Er folgt nur einfach dem eingeborenen Gesetz der epischen Phantasie, der kühnen Seglerin, welcher jeder Wind recht ist, der ihr die Linnen schwellt; die — wie der Bach vom Walde die Gier hat, zum Strom in der Ebene zu kommen, und der Strom in der Ebene die Sehnsucht, im Meere zu verfließen — weiter will, weiter muß, neu Land erobern, neue Menschen, neue Verhältnisse; aus dem Dorf in die Kreisstadt eilt, wenn sie die Kreisstadt, aus der Kreisstadt in die Hauptstadt, wenn sie die Hauptstadt haben kann.

Nun kommt, ihr Hauptstädter! kommt, Herr König und Frau Königin! kommt, ihr Herren und Frauen vom Hofe! kommt, ihr Lakaien und ihr Zofen! kommt, ihr Großen und ihr Kleinen! steht mir Red' und Antwort, just wie meine Voll- und Halbbauern, meine Knechte und Mägde es mußten! Komm, du große Welt, und laß dich schildern! Ich hätt's schon längst gethan: du warst die Sehnsucht meiner jungen Seele; du bist die Erfüllung meines dichterischen Berufes! Nur daß du leider nicht existiertest! nur daß du erst geschaffen werden mußtest im heißen Ringen deines Volkes, in dem ich mitgerungen nach meinen besten Kräften! Meine Kräfte sind vielleicht nicht mehr so frisch als an dem Tage, da ich mit dem Buchmaier die Axt mitten durch das schwarze Bureaukratenbrett und die alberne Verordnung hieb — nur die Götter altern nicht — gleichviel! es ist nicht meine Schuld, daß ich so spät gekommen. Laß sehen, ob's zu spät ist!

Das ist der Auerbach von „Auf der Höhe“, vom „Landhaus am Rhein“, von „Waldfried“. Es war noch nicht zu spät: der lange heiße Sommer nicht mehr der Schwarzwälder Dorfgeschichten mit seinem mächtigen Tannenrauschen und segenspendenden Gewittern — ein milder Herbst mit anmutigem Säuseln in den Zweigen und klarblauem Himmel und mit Früchten — Früchten die Hülle und Fülle, die von den edlen wohlgepflegten Bäumen hernieder schauern, so sie der wundersame Mann nur berührt — und durch die stille sonnige Luft hier und da einmal ein weißer Sommerfaden, leise daran mahnend, daß die schönste Sonne einmal untergehen muß.

Die Früchte sind eingebracht; der alte Landmann fühlt denn doch des Sommers Arbeit und des Herbstes Last. Verwalte und baue weiter die große Staatsdomäne, wer will; ich weiß, es ist auch die Hauptdomäne des epischen Dichters, aber — ich ziehe mich auf mein Altenteil zurück; da kenne ich ein paar gute Stellen, die müssen mir noch daran und sollen mir eine wackere Nachernte geben, bevor der Winter kommt.

Das ist der Auerbach von „Nach dreißig Jahren“, vom „Landolin“, „Forstmeister“ und „Brigitta“.

Dann kam — nicht der Winter — gelobt sei Gott! — dann kam der milde Tod und sprach: Du frommer und getreuer Knecht! komm mit mir! du bist über wenigem getreu gewesen und bist deshalb über vieles gesetzt; und bist über dem vielen getreu gewesen wie über dem wenigen! für dich habe ich keine Schrecken; komm! — du wendest dich von mir? schüttelst das greise Haupt? hast noch so viel, so viel zu thun? die Geschichte deines Lebens?... Nun, die Werke eines Dichters sind die Geschichte seines Lebens! auch Shakespeare, dein tragischer Genoß, hat keine andere hinterlassen. Laß sie von anderen schreiben — mußt du denn alles, alles auf deine breiten Schultern nehmen? — Das Leben ist so süß, du magst nicht sterben? — Sterben! du! — Nun denn,

neige mir dein Ohr, ich will dir ein Wörtlein sagen; ich weiß, du hörst es gern!

Und er hat's gern gehört, des Zeuge war der heilige Frieden, die schier stolze Ruhe auf seinem schönen Totenangesicht.

Er hat's gern gehört! ich weiß es. Er war — als ein echter Dichter, das heißt ein echter Mensch — ein Menschenmensch, wie er sich wohl im Scherze nannte, weil er seine geliebten Menschen keinen Augenblick entbehren konnte — nicht unempfindlich gegen den Ruhm, solange er lebte. — Ruhm aber und Liebe und Preis und Lob und Dank, die sein Volk dem Genius zollte, solange er unter ihnen wandelte — wenn er von ihm geschieden, dann faßt es die duftigen Blumen alle zusammen in einen unverwelklichen Kranz und nennt ihn: Unsterblichkeit.

Inhaltsverzeichnis.

In Separat-Ausgaben erschienen von

Friedrich Spielhagen:

Angela. Roman. 2. Aufl. 2 Bde. geh. Mk. 9.—., geb. Mk. 11.—.

Quisisana. Novelle. 3. Auflage. geh. Mk. 6. —., geb. Mk. 7.—.

Platt Land. Roman. 3 Bde. 2. Aufl. geh. Mk. 12.—., geb. Mk. 15.—.

— — Wohlf. Ausg. in 1 Bd. geh. Mk. 3. 50., geb. Mk. 4. 50.

Das Skelet im Hause. Novelle. 2. Aufl. geh. Mk. 3.—., geb. Mk. 4.—.

— — V.-A. geh. Mk. 1.—., geb. Mk. 1.25.

Sturmflut. Roman. 2 Bde. 4. Aufl. geh. Mk. 7. —., eleg. geb. Mk. 9. —.

Problematische Naturen. Roman. 2 Bde. 9. Aufl. geh. Mk. 7. —., eleg. geb. Mk. 9. —.

Die von Hohenstein. Roman. 5. Aufl. geh. Mk. 3. 50., eleg. geb. Mk. 4. 50.

In Reih' und Glied. Roman. 2 Bde. 5. Aufl. geh. Mk. 7. —., eleg. geb. Mk. 9. —.

Hammer und Amboß. Roman. 2 Bde. 8. Aufl. geh. Mk. 7. —., eleg. geb. Mk. 9. —.

Allzeit voran. Roman. 6. Aufl. geh. Mk. 3. 50., eleg. geb. Mk. 4. 50.

Was die Schwalbe sang. Roman. 4. Aufl. geh. Mk. 3. —., eleg. geb. Mk. 4. —.

Novellen. 2 Bde., à Bd. geh. Mk. 3. 50., eleg. geb. Mk. 4. 50.

Skizzen, Geschichten u. Gedichte. geh. Mk. 3.50., eleg. geb. Mk. 4.50.

Vermischte Schriften und Amerikanische Gedichte. geh. Mk. 3.50., eleg. geb. M. 4. 50.

Ultimo. Novelle. 10. Aufl. V.-A. geh. Mk. 1.—., geb. Mk. 1.25.

Deutsche Pioniere. 6. Aufl. V.-A. geh. Mk. 1.—., geb. Mk. 1.25.

Hans und Grete. 6. Aufl. V.-A. geh. Mk. 1.—., geb. Mk. 1.25.

Röschen vom Hofe. 11. Aufl. V.-A. geh. Mk. 1.—., geb. Mk. 1.25.

Die schönen Amerikanerinnen. 7. Aufl. V.-A. geh. Mk. 1.—., geb. Mk. 1.25.

Drei Erzählungen. V.-A. geh. Mk. 1.—., geb. Mk. 1.25.

Von Neapel bis Syrakus. V.-A. geh. Mk. 1.—., geb. Mk. 1.25.

Auf der Düne. 9. Aufl. V.-A. geh. Mk. 1.—., geb. Mk. 1.25.

Clara Vere. 8. Aufl. V.-A. geh. Mk. 1. —., geb. Mk. 1. 25.

In der zwölften Stunde. 7. Aufl. V.-A. geh. Mk. 1. —., geb. Mk. 1. 25.

Liebe für Liebe. Schauspiel. geh. Mk. 3. —., geb. mit Goldschnitt Mk. 4. 25.

Hans und Grete. Schauspiel. geh. Mk. 3. —., geb. mit Goldschnitt Mk. 4. 25.